Der literarische Impressionismus dargestellt an der Prosa Alphonse Daudets

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

Vorgelegt von
DANIEL WENZEL
aus Wien

München 1928

Druck der Akademischen Buchdruckerei F. Straub in München

Der literarische Impressionismus dargestellt an der Prosa Alphonse Daudets

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

Vorgelegt von
DANIEL WENZEL
aus Wien

München 1928

Druck der Akademischen Buchdruckerei F. Straub in München

Referenten:
Geh. Rat Prof. Dr. Karl Vossler
und
Prof. Dr. Eugen Lerch

Tag der mündlichen Prüfung:
28. Juli 1927

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Dem Freunde
Walter Müller, Dresden

Vorwort.

Bei der Betrachtung von Gemälden impressionistischer Meister und bei der Lektüre von Romanen der Goncourt, Daudets und Lotis fiel mir eine gewisse Verwandtschaft auf. Angeregt durch ein Kolleg von Herrn Professor Klemperer, Dresden, über Positivismus, wobei Taine und vor allem Renan ausführlich behandelt wurde, habe ich in einem kleinen Aufsatz über den literarischen Impressionismus im Roman „Soeur Philomène" von Edmond und Jules de Goncourt versucht, die Stileigentümlichkeiten aus der Malerei heraus zu erklären. Später glaubte ich zu erkennen, daß die neue Technik sowohl der Maler als der Schriftsteller, nicht wie bisher oft ausgesprochen wurde, aus einem bewußten Neuerungswillen heraus entstanden war, sondern sich aus einer neuen, ausschließlich sinnlichen Einstellung der Welt gegenüber ergab. Herr Professor Lerch München hat mich veranlaßt, den literarischen Impressionismus tiefer zu ergründen, wobei er mir riet, die notwendigen Beispiele nicht aus den stilistisch und syntaktisch schon genügend bearbeiteten Werken der Goncourt, sondern aus der Prosa Alphonse Daudets zu entnehmen.

INHALT

Seite

Vorwort V
Inhalt VII
I. Abschnitt. 1. Impressionismus allgemein.
A) Einleitung 1
B) Geistige Grundlage des Impressionismus 2
C) Entstehung des Wortes und des Begriffes Impressionismus 2
I. Erweiterung des Begriffes Impressionismus 3
II. Impressionismus in der Malerei und in der Literatur 4
D) Verhältnis zwischen malerischem und literarischem Impressionismus . 5
II. Abschnitt. 2. Der Impressionismus in der Malerei. 6
III. Abschnitt. Der Impressionismus in der Literatur (dargestellt an der Prosa Alphonse Daudets)
A) Literatur 17
I. Daudet, der «Impressioniste dans le Roman» 18
II. Definitionen des literarischen Impressionismus 20
B) Objektivität und Subjektivität 22
C) Vom Wissen gelöstes, unmittelbares, sinnliches Erfassen der Außenwelt 24
I. Das «Sehen» Daudets 27
D) Illusionistische Tendenz 28
E) Die neue Technik 29
I. Die reine Valeurtechnik 30
1. Nominalsätze 32
i) Eingliedrige Nominalsätze 34
ii) Zweigliedrige Nominalsätze 37
iii) Verschleierte Nominalsätze
a) Am Ende mit **tout** zusammengefaßt 39
b) Mit **c'est** zusammengefaßt 40
c) Durch ein Subjekt plus Tätigkeitswort zusammengefaßt 41
d) Zwischen Satz und Häufung von Nominalsätzen steht Doppelpunkt 41
2. Partizipialkonstruktionen 41
3. Häufungen von einzelnen Satzteilen
a) Häufungen von Subjekten 43
b) Häufungen von Objekten 44
c) Häufungen von Attributen 45

Seite

d) Häufungen von Verben 46
e) Häufungen von adverbialen Bestimmungen 46
f) Worthäufungen, die von einer Präposition abhängen . . . 47
4. Wiederholung des gleichen Wortes
a) reine Epizeuxis 48
b) intermittierende Ep. 48
5. Anakoluth 52
II. Hervorheben von einzelnen Satzteilen und Wörtern 53
a) Hervorhebung durch die Stellung
1. am Anfang des Satzes 54
2. am Ende des Satzes 56
3. hervorgehobene Stellung der adverbialen Bestimmung . . 56
4. Trennung zusammengehöriger Wörter 57
b) Inversion 58
c) Hervorhebung durch das Demonstrativ-Pronomen 59
III. Gebrauch unverbrauchter, merkmalsstarker Ausdrücke 60
a) Onomatopöie 62
IV. Die Anrede an den Leser 64
V. Das Verbum 65
a) Imperfekt als Ausdruck einer lebhaften Vorstellung 66
VI. typisch impressionistische Wendungen 71
F) Wahl des Sujets 73
G) Romankomposition 79
IV. Abschnitt. Ergebnis 81
Literatur 83

I. Impressionismus.

A. Einleitung.

In der Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts in Frankreich kann man drei Strömungen unterscheiden: Romantik, Positivismus und das, was man als Erneuerung der Gesinnung und Neuromantik versteht. Klemperer hat die Bezeichnung „Positivismus" auch auf die bildenden Künste und die Literatur übertragen, doch möchte ich dafür lieber den älteren Begriff „Realismus" beibehalten und Positivismus als den umfassenden Zeitstil betrachten, der die Politik, die Philosophie, kurz den ganzen Kulturkreis in sich schließt[1]).

Der Realismus erstreckt sich zeitlich von Balzac bis zu Huysmans in der Literatur und in der Malerei von Corot bis zu Seurat, d. h. von den 40er Jahren bis zur Jahrhundertwende. „Die Entwicklung zum Realismus bahnt sich schon in der Romantik an. Das Ringen um treue Wiedergabe der Wirklichkeit, das Treffenwollen *(attrapper)* wird eine der richtunggebenden Absichten des 19. Jahrhunderts. Man bemüht sich, die Wirklichkeit immer lückenloser zu erobern, alle Vorurteile und Zaghaftigkeiten, die etwa im Wege stehen, moralische wie ästhetische, zu unterdrücken. Man bemüht sich, die Wirklichkeit mit immer feineren Werkzeugen zu erfassen[2])."

In der Entwicklung des literarischen Realismus, dessen Ideal eine objektive Kunst war, „die nicht mehr in der inneren Welt, im Dichter selbst, in dem was er fühlt und leidet, ihren vornehmsten Gegenstand sieht, sondern in der Welt außerhalb seines Ich[3])", unterscheidet man hauptsächlich zwei Spielarten,

[1]) Vgl. Victor Klemperer, Geschichte der franz. Literatur, Leipzig 1926. Bd. II.
[2]) H. Heiß, Realismus in der franz. Literatur des 19. Jh., S. 347.
[3]) Ebenda: S. 351.

den Naturalismus und den Impressionismus. Während der Naturalismus verhältnismäßig scharf erkannt wird, da er vor allem durch Zola in Kundgebungen und Programmen deutlich dargestellt wurde, ist der Impressionismus noch nicht so geklärt. Dieses liegt in seinem Wesen begründet.

B. Geistige Grundlage des Impressionismus.

Das Charakteristischste der Zeit, in der der Impressionismus aufkam, war die Relativierung der Begriffe. Man sah nur noch die mehr oder weniger variablen Erscheinungen und spielte damit. Die Philosophie, speziell die Renans, baute nicht mehr Systeme aus durchdachten, soliden Begriffen auf, sondern sie wurde zu einem geistreichen, anmutigen Zweifeln, weil ihr alles, die Materie wie das Geistige als Produkt des Materiellen relativ und wechselnd erschien[1]).

C. Entstehung des Wortes und des Begriffes „Impressionismus".

Dieselbe Tendenz war auch in den Künsten erkennbar. In der Malerei hat dieser Umstand zuerst einen Namen bekommen: Impressionismus. Das Wort verdankt seine Entstehung einem Gemälde Monets vom Jahre 1867, welches jedoch erst 1872 offiziell ausgestellt wurde, und das er „impression" nannte. Es ist also aus der Praxis heraus, nicht auf Grund wissenschaftlicher Spekulation entstanden. Ein Witzblatt verspottete daraufhin mit dem Namen „Les impressionistes" alle die um Monet sich gruppierenden Maler, welche mit ihm ausgestellt hatten. Die Künstler griffen aber das Wort auf und nannten sich von nun an selbst „impressionistes". Das Wort bezeichnet somit die Art und Weise, wie sie von ihren Natureindrücken Rechenschaft ablegten. „Es wurde ein Kampfname, mit dem sie für ihre Anschauung Propaganda machten. Unter dem Begriff Impressionismus wurden bald allgemein ihre neuen Bestrebungen zusammengefaßt[2])."

---

[1]) Vgl. Klemperer, franz. Lit.-Geschichte, V/2. „Renan".

[2]) Werner Weisbach, Impressionismus, Berlin 1911. 1. Bd. S. 80.

I. Erweiterung des Begriffes Impressionismus.

Zur gleichen Zeit gingen auch die Plastiker — vor andern wäre Auguste Rodin zu nennen — den Weg ins Unstatische. Rodin und ein Teil seiner Schüler wurden daher (allerdings viel später) Impressionisten der Skulptur genannt.

Auch in der Literatur wurde jenes Relative empfunden und der auf die Malerei angewandte Name wurde auf die Sprachkunst übertragen[1]).

Später wollte man auch in der Tonkunst einen gewissen Impressionismus erkennen[2]).

Nun liegt in diesem Übertragen eine große Gefahr. Um die Wende des Jahrhunderts versuchte man, den Begriff Impressionismus noch mehr zu erweitern, und zwar zum umfassenden Zeitstil, d. h. zum geistigen Gesamtausdruck einer Kultur, dessen eine Erscheinungsform impressionistisch gehaltene Malerei war, denn man spürte mit Recht in jener Zeit etwas, das allen gemeinsam war, etwas Unruhiges, Nervös-Spielendes[3]). Man sprach schließlich sogar von einem impressionistischen Kulturideal, so z. B. Max Liebermann: „Impressionismus ist nicht eine Richtung, sondern eine Weltanschauung[4])". Dadurch wurde der Begriff immer unklarer. Das Übertragen eines in einer Kunstgattung entstandenen Begriffes auf eine andere, oder gar seine Erweiterung ins Weltanschauliche ist stets problematisch. Leicht verliert solch ein Begriff den

---

[1]) Soweit mir bekannt, ist der Ausdruck „literarischer Impressionismus" zuerst von Brunetière angewendet worden, s. u.

[2]) In der Musik ist der Impressionismus nur eine Episode in den großen Strömungen Klassik und Romantik und der modernen deutschen Schule (Richard Strauß); er ist eigentlich nur bei dem einzigen Komponisten, der nicht auf klassisch-deutscher Grundlage aufbaut, Claude Debussy erkennbar. „Er geht analog vor, wie die Manet'- und Monet'sche Malerei: er will auch zuerst die Nerven, die Sinne bezwingen. Seine Kunst ist eine eminente Nerven- und Sinnenkunst." Allenfalls könnte man einzelne Stellen bei Russen (Mussorgski) und wenige Stellen moderner deutscher und französischer Komponisten, die von Debussy und den Russen beeinflußt sind, impressionistisch nennen. Doch ist in der Musikästhetik dieses Gebiet noch wenig geklärt. Vgl. L. Fabian, C. Debussy und sein Werk. München, 1923.

[3]) Weisbach II, S. 208. Vgl. Richard Hamann, Impressionismus in Leben und Kunst, Köln 1907.

[4]) Zitiert nach Max Raphael: Von Monet zu Picasso, München 1919, S. 52.

Boden, auf dem er gewachsen ist und wird so im übertragenen Sinne unverständlich. Trotzdem kann das Anwenden eines malerischen Begriffes auf eine andere Kunstgattung — in unserem Falle auf die Sprachkunst (in der deutschen und französischen Romantik war es umgekehrt) — sehr fruchtbar sein; hingegen ist seine Übertragung nur innerhalb der Sinnenkünste praktisch durchführbar, aber nicht auf Philosophie, soziales Leben und Politik, vor allen Dingen, wenn die Bewegung zeitlich kurz zurückliegt. Das Übertragen der Bezeichnung eines weltanschaulichen Begriffes auf die einzelnen Erlebnisgestaltungsgruppen ist eher möglich, wie z. B. im Hellenismus oder in der Renaissance. Wir wollen den Impressionismus als einen kunsttheoretischen Begriff isolieren, weil er unserer Ansicht nach nur als solcher der Wissenschaft dienlich ist[1]).

II. Impressionismus in der Malerei und in der Literatur

Der Ausdruck „literarischer Impressionismus" ist von Brunetière im Jahre 1879 geprägt worden und zwar in einem Aufsatze in der „Revue des Deux-Mondes" über den Roman „Les Rois en Exil" (1879) von Alphonse Daudet, der „L'Impressionisme dans le Roman" betitelt ist[2]). Man muß sich vergegenwärtigen, daß es eine kühne Übertragung war, denn der Ausdruck Impressionismus wurde von der Malerei übernommen, deren Elemente die Farbe und die Linie sind, während als das Element der Literatur das Wort zu betrachten ist, und als ihr Organ die Sprache, auch wenn es sich oft um visuelle Erlebnisse handelt. Dazu kommt, daß das vollendete malerische Werk, im besonderen Maße das impressionistische Bild, zeitlich in einem Augenblick erfaßt werden kann, während es eine längere Zeitdauer beansprucht, um eine literarische Schöpfung zu überschauen. Daß nun aber trotz dieses Unterschiedes der Grundbedingungen der Begriff literarischer Impressionismus Anklang gefunden hat, auch wenn man davon absieht, daß das Wort Impressionismus damals in der Luft lag und Mode war, beweist, daß irgendwie etwas Gemeinsames beim malerischen

[1]) Vgl. Weisbach II, 290.

[2]) Aufgenommen in Ferd. Brunetière, Le Roman naturaliste, Paris 1884. Siehe Loesch S. 5.

wie beim literarischen Impressionismus vorhanden sein muß. Es ist vor allen Dingen notwendig, den malerischen Impressionismus zu definieren, um die geistigen Grundlagen herauszuschälen, auf denen notwendigerweise jener Schriftsteller seine Werke aufbaute, den Brunetière mit so großem Erfolge einen Impressionisten genannt hat: Alphonse Daudet.

D. Verhältnis zwischen malerischem und literarischem Impressionismus.

Bis jetzt wurde immer darauf aufmerksam gemacht, daß die Schriftsteller die malerischen Mittel ins Sprachliche übersetzt haben. So sagt z. B. Brunetière in dem erwähnten Aufsatze: „ . . . nous pourrons définir l'impressionisme littéraire une transposition systématique des moyens d'expression d'un art, qui est l'art de peindre, dans le domaine d'un autre art, qui est l'art d'écrire[1])." Das ist nur in geringem Maße der Fall. Vielmehr sind diese scheinbaren Übertragungen Ausdruckstendenzen, die unabhängig voneinander aus der schon erörterten gleichen Einstellung zur Außenwelt entstanden sind, und aus dem Bestreben, sie so unmittelbar wie möglich wiederzugeben, um dabei die größt-mögliche Illusion hervorzurufen. Das geht schon daraus hervor, daß gerade die Hauptvertreter des literarischen Impressionismus, die Gebrüder Goncourt und Daudet zum großen Teil zeitlich früher sind als der malerische Impressionismus oder gleichzeitig mit ihm. Jules de Goncourt starb schon 1870, und das Charakteristische des Daudet'schen Stiles war bereits in jenen Werken erkennbar, die vor das Jahr 1870 fallen (Le Petit Chose, 1868 und Lettres de mon Moulin, 1869) ausgebildet. Somit kann man nicht, wie es bisher geschah, z. B. Nominalsätze schlechthin als Übertragungen von „Valeurs"[2]), oder die Auflösung des Satzgefüges als entsprechendes Negieren der Kontur ansehen, sondern es muß zuerst gezeigt werden, daß die Bestrebungen der Maler und der Schriftsteller gleich

[1]) Brunetière S. 87.

[2]) Valeurs sind Farbflecke (mehr oder weniger große Pinselstriche oder Farbtupfen, die häufig mit dem Spachtel aufgetragen werden), die ungemischt nebeneinander gesetzt werden und erst aus einer gewissen Entfernung die vom Maler beabsichtigte Farbwirkung abgeben.

waren, nämlich das ausschließliche Interesse am Sinnlich-Wahrnehmbaren, insbesondere des Optischen, das Verwerfen des Statisch-Absoluten der Umwelt und die Betonung des Relativen, Wechselnden der Erscheinungen.

II. Impressionismus in der Malerei.

Um die Frage zu lösen, wie weit in der Literatur von Impressionismus gesprochen werden kann, muß versucht werden, das Wesen des malerischen Impressionismus kurz darzustellen, wobei wir uns hauptsächlich an das Werk von Werner Weisbach: „Impressionismus“ [1]) und an Béla Lázárs Vorträge: „Die Maler des Impressionismus“ [2]) anschließen.

A. Entwicklung des malerischen Impressionismus.

Der Impressionismus, dessen Anfänge wir bereits in der Farbengebung des großen Romantikers Delacroix finden können, erhielt mit einem Male — wie oben erwähnt — durch das mit „Impression“ betitelte Bild Monets vom Jahre 1867, das jedoch erst 1872 ausgestellt wurde, seine offizielle Stellung in der Öffentlichkeit, nachdem ihm der junge Manet den Weg bereitet hatte, indem er mit seinem „Konzert im Tuileriengarten“ (1860, Louvre, Paris) und seinem „Frühstück im Grase“ (Louvre), das er 1863 ausstellte, mit der Schule des damals modernen, auf der Höhe seines Einflusses stehenden Courbet brach.

In der ursprünglichen engeren Anwendung auf die Malerei in Frankreich enthält der Impressionismus eine Abwendung von der Romantik eines Delacroix, dem Realismus eines Courbet und der zeitlich früheren, aber noch wirksamen klassizistischen Kunst eines David oder Ingres [3]). Für den frühen

[1]) Werner Weisbach, Impressionismus, Berlin 1911.

[2]) Béla Lázár, Die Maler des Impressionismus, Leipzig 1913.

[3]) Viktor Klemperer hat in seiner modernen französischen Prosa Bd. I, S. 9 angeregt „einmal zu untersuchen, was er (der Impressionismus) in der ursprünglichen engeren Anwendung auf die Malerei in Frankreich enthält, sodann, wie er sich im Künstlerischen verschiebt, sobald er auf Malerei und Skulptur anderer Völker übertragen wird, endlich welche weitere Veränderungen er erfährt, wenn er malerisch und dichterisch ‚überholt‘ wird, wenn er als reaktionärer Zustand dem Expressionismus gegenüber erscheint.“

Realismus galt in hohem Maße der Ausspruch Henri Rousseau's: „Le tableau doit être préalablement fait dans notre cerveau“ [1]). Für die Romantiker könnte das Wort „cerveau“ vielleicht mit „coeur“ vertauscht werden. Dagegen war für die Gestaltung eines impressionistischen Gemäldes weder der Verstand noch das Gemüt, sondern das bloße Sehen des Auges ausschlaggebend. Der Impressionist will weder den Verstand des Bildbetrachters anregen, noch sein Herz rühren, sondern er will das ausgewählte Stück Natur so wiedergeben, daß der Betrachter annähernd denselben Eindruck vor dem Bilde haben soll, wie der Maler vor der Natur.

B. Unmittelbares, vom Wissen gelöstes Sehen.

Während noch der realistische Maler die Realitäten in gewollte Funktionen zueinander setzt und wissend die Erscheinungen sieht, z. B. bei einem im Dunkel stehenden Menschen auch die Teile unterscheidet, die sich gar nicht auf seiner Netzhaut spiegeln, bloß weil er analog und empirisch die Gestalt des Menschen empfindet und dadurch zu sehen meint, sieht der Impressionist vornehmlich die Funktionen der „Realitäten“, d. h. Lichtwerte, die in jedem Augenblick anders sind. Das Gegenständliche erweckt in seinem naturwissenschaftlichen, oft vom Verstande erschlossenen Sein in ihm kein Interesse, und auch in malerischer Hinsicht berührt ihn nichts als bloß die visuellen Erscheinungen. „Die Farben, Töne, Lichtübergänge betrachtet er als selbständige Erscheinungen, sie sind ihm Selbstzweck, wie ihm auch die Gegenstände der Außenwelt, die Berge, Wiesen, Bäume, das Wasser, der Himmel, bloß Farben- und Lichtphänomene sind[2]).“ Beim impressionistischen Sehen wird die zufügende Tätigkeit des Geistes unterdrückt.

„In dieser Richtung, das Sehen des Menschen von seinem Wissen immer gelöster darzustellen, ist der Impressionismus einen beträchtlichen Schritt weitergegangen. Man hat mit Recht an die Beobachtung Schopenhauers erinnert, daß das bloße Sehen ohne die Mithilfe des Verstandes ‚nichts weiter

---

[1]) Zitiert nach Lázàr, S. 5.

[2]) Lázár, S. 2.

als eine mannigfaltige Affektion der Retina, ganz ähnlich dem Anblick einer Palette mit vielerlei bunten Farbenklecksen' sei, und ein solches Sehen gibt ja der impressionistische Maler wieder, wenn er die Gegenstände der Außenwelt in einzelnen Farbentupfen auffängt[1])." Dieses Sehen ist bereits Gestaltung; denn Sehen muß gelernt sein und „künstlerisches Sehen" ist eine Gabe. Für den Impressionismus ist das reine visuelle Erlebnis der Ausgangspunkt der künstlerischen Schöpfung.

C. Phantasie.

Da nun allein die Phantasie einem Werke lebendigen Ausdruck verleiht, der Impressionismus hingegen die zufügende Tätigkeit des Geistes unterdrückt, so erwächst die Frage, inwiefern ein impressionistisches Werk Kunst ist: „Denn der Impressionismus wäre in der Tat gerichtet, wenn er auf die Frage nach seinem Ausdruck verstummen müßte[2])."

Der Impressionismus geht über die „impassibilité" hinaus. Das Sehen eines Impressionisten ist eminent persönlich und wird ihm zum Erlebnis, das nach Gestaltung verlangt. Jede Gestaltung eines Sinneseindruckes ist ein Werk der Phantasie. Lázár hat die Phantasie in eine abstrakte und in eine konkrete geschieden. Jene sucht die hinter den momentanen Natureindrücken befindlichen beständigen Formen. Die abstrakte Phantasie verzichtet, wenn es sein muß, auf Farbe, Ton, Raum, atmosphärische Wirkungen, denn nicht das Zufällige, sondern die Konstruktion, das Beständige interessiert sie. Ihr Ausdruck ist vornehmlich die Linie, die selbst Abstraktion und Berechnung ist.

Die konkrete Phantasie jedoch bleibt im engen Zusammenhang mit der Natur. Sie beschränkt sich bei dem Erscheinungsreichtum auf ein gewähltes Blickfeld, indem sie die Vielheit der Elemente nicht durch Konturen und Linien ordnet, die erst konstruiert werden müssen, sondern sich mit unmittelbar der Natur entnommenen Dingen begnügt, mit Farbe, Ton oder Licht, denn sie wird nur von optischen Erlebnissen angeregt[3]).

[1]) Landsberger, Impressionismus und Expressionismus, S. 7.

[2]) Landsberger S. 10.

[3]) Siehe Lázár S. 4, 5.

Die Renaissance mit vorwiegend abstrakter Phantasie z. B. „erlebte an der Natur zuerst ihre Mannigfaltigkeit, die ‚variazione'. Ihr zuliebe sonderte sie die Gegenstände scharf voneinander, und band die auseinanderstrebende Fülle erst nachträglich durch eine strenge Komposition zur notwendigen Einheit zusammen[1])." Noch bei Courbet, dem großen Naturalisten, war die Art zu sehen analytisch, von Detail zu Detail fortschreitend, jeden Teil besonders erschauend. Auch vor der Natur baute er aus Erinnerungsbildern sein optisches Bild auf. Der mit konkreter Phantasie begabte Impressionist aber malt nicht die Form, indem er sie abtastet, sondern er malt die Sichtbarkeitswerte, die für ihn den Ausgangspunkt der künstlerischen Schöpfung bedeuten. Er gibt den selbsterlebten Eindruck, wie er ihn empfindet, und möglichst unmittelbar im Bilde wieder, stellt ohne jede Prämeditation die direkte Vision dar[2]), empfindet die Objekte seiner Darstellung aber nicht als Ausdruckswerte, sondern nur als Werte des sinnlichen Eindrucks, „wobei ihm ein absichtliches Hinarbeiten auf das, was wir seelischen Ausdruck nennen, fernliegt[3])". Zola definierte ein solches Kunstwerk als ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament, worunter man vorwiegend verstand, „das schnelle, frische Ergreifen eines künstlerischen Vorwurfs oder Einfalls, bravourösen Vortrag und die Konzentration aller Nervenspannung und aller Arbeit darauf, dem Werk nach Möglichkeit seine Unmittelbarkeit zu belassen[4])".

Der Impressionist erlebt zunächst die Einheit der Welt und die Wahl seiner Themen geht auf solche Stücke der Natur aus, die ihm den Gesamteindruck erleichtern: Fernbilder oder Gegenstände[5]), jedoch auf das Gesichtsfeld beschränkt, das er als Einheit empfindet und auch so reproduziert[6]). Die Flut der Erscheinungen läßt der Impressionist als koloristischen Augenreiz auf sich wirken und faßt den optischen Gesamteindruck auf einen

---

[1]) Landsberger, S. 9.
[2]) Lázár, S. 14.
[3]) Weisbach, II. S. 300.
[4]) Curt Hermann, Der Kampf um den Stil, Berlin 1911, S. 21.
[5]) Landsberger, S. 9.
[6]) Lázár, S. 14.

Sehpunkt bezogen, der in diesem Falle gleichbedeutend sein kann mit Thema, Titel oder Bildbezeichnung, zusammen[1]). Das durch einen Sehpunkt zu einer Einheit zusammengefaßte Gesichtsfeld, was man mit Blickfeld[2]) bezeichnen kann, ist das, was der impressionistische Maler im Bilde darstellt, dem folglich alles Ablenkende, Anekdotische fehlt.

D. Objektivität und Subjektivität.

Der Impressionismus steht an sich den „Realitäten" genau so objektiv gegenüber, wie der Realismus. Gleichwohl läßt sich bei ihm eine gewisse „Subjektivität" bemerken, die in seiner kultivierten Sensibilität begründet liegt. Der malerische Niederschlag, der durch die künstlich vom Wissen und von der Erfahrung gelöset, optische Apperzeption eines einer Persönlichkeit ureigensten Sinnesorganes bewirkt wird und der dem Künstler ganz objektiv vorkommt, kann dem „abstrakten" Betrachter subjektiv erscheinen. Der Impressionist setzt nicht, wie der Realist im allgemeinen, sozusagen vom Standpunkt des Objekts aus, rein koordinierend Teil neben Teil, sondern er geht aus vom Gesamteindruck einer Erscheinung auf seine Netzhaut. „Wie in Wirklichkeit das Auge bei dem Visieren einer Naturerscheinung nicht alles gleich klar sieht, sondern nur mit einem kleinen Fleck der Netzhaut scharf fixiert, so wird im Bilde dem dadurch Rechnung getragen, daß die einzelnen Partien verschieden scharf eingestellt erscheinen, je nachdem es durch das Wesen des Gesamteindruckes gefordert wird[3])". In maltechnischer Hinsicht aber ist der Impressionismus durchweg koordinierend und es fehlt ihm somit die Abstufung nach der absoluten Wichtigkeit des Inhalts.

„Impressionistisch heißt in der Kunst ganz allgemein etwas, was seinem Eindruck nach nur auf Grund des persönlichen (trotz-

---

[1]) Weisbach, II. S. 129.

[2]) Mit „Blickfeld" wollen wir das bezeichnen, was man ohne die Richtung des Kopfes und der Augen zu verändern, mit einem Blicke erfaßt.

Das Gesichtsfeld ist das, was das Auge erreichen kann, ohne den Kopf zu bewegen.

[3]) Weisbach, II. S. 291.

dem objektiven) Eindrucks der schaffenden Individualität und nicht auf Grund von akademischen Formeln und Rezepten zur Darstellung gebracht ist[1])."

E. Illusion.

Das was zuerst beim flüchtigen Beschauen eines impressionistischen Bildes auffällt, wenn man es mit irgend einem Gemälde einer anderen zeitlich früheren Richtung vergleicht, ist seine täuschende Lebendigkeit. Sie ist die Ureigenschaft eines impressionistischen Werkes. Es wird versucht, die Täuschkraft eines Kunstwerkes auch bei der Darstellung phantastischer Vorstellungen soweit als möglich zu steigern. Durch größere malerische illusionistische Wirkungsmöglichkeiten unterscheidet sich der Impressionismus von anderen realistischen Richtungen, die zwar eine illusionistische Tendenz aufweisen, deren Technik aber noch zu gebunden und zu wenig elastisch ist, im Vergleich zur Technik der impressionistischen Schule. Trotzdem konnte der Impressionismus „nur in einer Zeit aufkommen, die in der Naturerkenntnis und dem Naturverständnis die Grundlage der Kunst sieht, er muß deshalb immer auf realistischer Basis ruhen[2])".

F. Technik.

Es wurde gezeigt, daß das impressionistische Sehen neuartig war und daß es nach neuen Ausdrucksformen verlangte. Unter diesen Umständen mußte sich naturgemäß eine neue Technik einstellen, die dem Impressionisten ermöglichte, bis dahin noch unbewältigte Phänomene malerisch festzuhalten. Der impressionistische Künstler unterzog die Mittel, die ihm zur Verfügung standen, einer Prüfung, welche ihm ermöglichen sollte, seine Impressionen in entsprechender Weise auf der Leinwand wieder erstehen zu lassen[3]). Er strebte darnach, die leisesten Regungen seiner Netzhaut in Bilder umzusetzen. Durch sein vom empirischen Wissen gelöstes Sehen von Farben und Lichtwerten konnte er z. B. Bewegungseindrücke oder die flimmernde Helligkeit

[1]) Weisbach, I. S. 8.
[2]) Weisbach, I. S. 2, 8.
[3]) Weisbach, II. S. 129.

der Mittagssonne in noch nie dagewesener Illusionsstärke festhalten. Zur Erreichung seiner Ziele bedurfte der impressionistische Maler besonderer maltechnischer Mittel, die hier in aller Kürze dargestellt werden sollen.

I. Atmosphäre.

Das Hauptgesetz für impressionistisches Malen ist konsequentes Fernsehen, das selbstverständlich auch beim Betrachten des fertigen Bildes verlangt wird. Daraus ergibt sich vor allem in der Landschaft ein starkes bewußtes Aufnehmen der optischen Atmosphärenwirkung. Durch die Luft als durchsichtiges Medium, in das alles eingetaucht ist, verlieren zwar einerseits (besonders bei näherer Prüfung des Bildes) die einzelnen Gegenstände an Schärfe und es büßt das Ganze an Plastizität ein, andererseits gewinnt das Bild an Wärme, Lichtkraft und Illusionsstärke. Dadurch, daß der Impressionist vorwiegend die Atmosphäre berücksichtigt, bei der ein Vergleich mit der fotographischen Mattscheibe naheliegt, können seine Bilder leicht flächig wirken.

Man kneife einmal ein Auge bei der Betrachtung eines naturalistischen Bildes, z. B. der „Steinklopfer“ von Courbet (Gemäldegalerie Dresden) oder auch des noch abstrakten „Frühstücks im Atelier“ von Manet (München, Neue Staatsgalerie), und man wird den Unterschied des Eindrucks der an sich schon plastischen Bildgestaltung zwischen dem Anblick mit einem oder beiden Augen kaum wahrnehmen. Machen wir nun diesen Versuch mit einem Auge bei einem Bilde Pissaros, wie bei dem „Platz in Rouen“ (1880) oder bei der „Stadt am Fluß“ (1872) von Monet, so werden wir überrascht sein, wie sehr — im Gegensatz zum Bildeindruck mit beiden Augen — das impressionistische Gemälde an Tiefe und Lebendigkeit gewinnt, und wie die Illussion eindringlich gesteigert wird, sodaß wir z. B. bei Monets „Badeanstalt“ (Sammlung Arnhold, Berlin) und noch stärker bei seinem späten Gemälde „Venedig“ (1908) das Wellenspiel verfolgen zu können wähnen.

II. Pleinairismus.

Durch den Pleinairismus — so nannte man die Kunst, in der freien Luft und nicht im Atelier zu malen, die Kunst, die

die Farbenspiele der Sonne und der Atmosphäre berücksichtigte — mußte die Atmosphäre ihre Abgesondertheit verlieren. „Licht und Luft wurden in ihren Wirkungen auf die Lokalfarben und die Erscheinungen der Formen in Rechnung gestellt“[1]).

III. Valeurs.

Durch das ausschließliche Sehen des Optisch-Koloristischen an den Dingen erscheint dem Maler die Form als das Produkt von Tonwerten, welche „Valeurs“ genannt wurden. „Was dem Impressionismus an Wirkung durch die Form verlorengeht, das sucht er durch das Kolorit zu ersetzen[2])“. Die bis dahin übliche fest abgegrenzte Gegenüberstellung von Gegenständen und der oft quasi als Vakuum dargestellten Luft löste sich in eine verwischte, fließende Bewegtheit von Lichtpünktchen auf. Indem der Impressionist das Blickfeld in einzelnen gesonderten Farbenflecken auffängt, verbürgt er seinem Werke die notwendige Mannigfaltigkeit und seine Kunst besteht eben darin, die vielfachen Flecken so gegeneinander abzuwägen, daß sie die erlebte Einheit nicht gefährden. Der Impressionist verwendet sein Fleckensehen lediglich als Element zum Aufbau seiner Form; maltechnisch ausgedrückt: er baut sein Werk aus Valeurs auf, d. h. er setzt sie als kleine, unverschmolzene Pinselstriche oder Farbenflecke bunt nebeneinander. Diese Technik ist im Verlauf des Impressionismus und Nach-Impressionismus immer virtuoser und großzügiger angewandt worden. Man betrachte z. B. Pissaros „Boulevard Montmartre“ (1897), van Goghs „Weiden“ (Staatsgalerie München) und besonders die Pointilisten, wie Signac.

Das was alle reinen impressionistischen Bilder gemeinsam haben, ist eine unerhörte Farbenhelligkeit. Sie wurde technisch erreicht:

1. durch die ausschließliche Verwendung reiner ungemischter Farben,
2. durch das Verwerfen der bis dahin stets ausgeführten Untermalung mit Asphalt und Sepia u. a.,
3. durch das Weglassen der Konturen, die als Linien stets dunkel gehalten wurden,

---

[1]) Weisbach II, S. 127.

[2]) Weisbach II, S. 130.

4. durch die Belebung des Schattens, der bisher fast nur mit einer, kaum koloristisch veränderten Farbe gegeben wurde.

IV. Skizzenhaftigkeit.

Betrachtet man nun die fertigen impressionistischen Bilder, so wird auffallen, daß alle Bilder skizzenhaft gehalten sind oder wenigstens in irgendwelchen Teilen etwas derartiges haben. Das Skizzenhaft-Hastige ist vielleicht das am meisten Kennzeichnende der impressionistischen Kunst. Es wäre niemandem früher eingefallen, die bunten Leinwände der Impressionisten „Gemälde" zu nennen, denn Gemälde sind bis auf den Impressionismus zusammenfassende Beschreibungen gewesen. Ein Altarbild, z. B. das von Dürer in der Kunsthistorischen Sammlung in Wien, hat nichts Skizzenhaftes, ein Portrait der alten Schule, wie Raffaels „Julius II" im Pittipalast, enthält die ganze Lebensgeschichte des Gemalten. Nur ganz selten gibt es ein Gemälde im alten Sinne, das rein impressionistisch gehalten ist. (Sehr impressionistisch, daher sehr modern wirkend, ist Velasquez' „Innocenz X.", Galerie Doria Pamphili, Rom.)

Die Skizze wird unter der Herrschaft der Impressionisten zum selbständigen Bilde. Die optische Verschmelzung, die Kombination zu einer Formvorstellung, bleibt mehr oder weniger dem Auge des Beschauers überlassen. Diesem gibt der Künstler gleichsam nur eine Anweisung auf eine Komposition von Farbenflecken. Je leichter ihre Anweisung die Formvorstellung erstehen läßt, um so suggestiver ist die Wirkung des Kunstwerkes. „Es ist eine psychologische Tatsache, daß die mit gegeneinander gestellten Farbenflecken arbeitende Valeurmalerei einen eigenartigen und tief ergreifenden ästhetischen Genuß gewährt[1])".

„Die Gemälde waren gleichsam vorgeschobene Teile der Sinnesorgane. Hier geschahen die Vorstufen des Schaktes; im Auge wurde er vollendet. Diese rein physiologische Schöpfung auf der Netzhaut täuschte vor, daß man produktiv sei: In jedem war ein verborgener Künstler, der vor dem Gemälde seine Schöpferfähigkeit wahrnahm[2])".

---

[1]) Weisbach I, S .1, 8.

[2]) Picard, Das Ende des Impressionismus, 1920, S. 18, 22.

G. Stoffwahl.

Es wurde darauf hingewiesen, daß das neue Sehen eine eigene Technik bedingte. Daraus ergibt sich auch eine Verschiebung in der Stoffwahl. Für den Impressionismus war durch sein koloristisches Sehen und seine Hellmalerei der ganze komplizierte Apparat des „Durchzeichnens" weggefallen. Es konnten so auch die Erscheinungen festgehalten werden, die außerhalb des Bereiches der Linienkunst liegen, wie das schon erwähnte Flimmern durchsonnter Luft oder das Wellenspiel der Brandung, oder überhaupt alle Bewegungseindrücke[1]). Der Impressionist, sagt Heiß vom literarischen Impressionismus, was aber auch vom malerischen gesagt werden kann, sucht „das Einmalige sowohl als Individuell-Charakteristisches, wie als Momentan-Charakteristisches, das was ein Objekt, einen Baum z. B., in einem bestimmten Augenblick, einer bestimmten Beleuchtung von allen anderen derselben Kategorie und von sich selber in allen anderen Zuständen unterscheidet, das Einmalige, das sich am Objekt nur entdecken lassen wird, wenn das Subjekt, der Beschauer, frühere Erfahrungen und überliefertes Wissen um den Gegenstand abstreift, statt aus ihnen heraus den Augenblickseindruck zu korrigieren und zu ergänzen, wenn wir selber individuell und schöpferisch, gleichsam mit neugeborenen Augen schauen[2])".

Der Impressionist sucht die Illusion der Bewegung an sich und damit das Unstatische an ihr, so suggestiv als möglich zum Ausdruck zu bringen. Vor allem „bei landschaftlichen Bildern, die unter der Wirkung von Bewegung stehen: Szenerien, bei denen durch Einfall von Sonnenlicht zwischen beschatteten Gegenständen (Bäumen) und durch Windbewegung unausgesetzt wechselnde und farbig differenzierte Situationen entstehen; Wasserflächen, deren Oberfläche infolge fortgesetzter Bewegung sich unaufhörlich verändert[3])". Menschenmassen konnten nur impressionistisch dargestellt werden, d. h. auf andeutend skizzierendem

---

[1]) Siehe Dauzat: Le sentiment de la nature et son expression artistique, Paris 1914, S. 224—229.

[2]) Heiß, S. 365.

[3]) Weisbach I, S. 1, 8.

Wege.“ Hier kann der Maler, indem er die markantesten Bewegungsmotive in ihren charakteristischen Äußerungen aufgreift, die für den Eindruck bestimmten Punkte der Massenerscheinung heraushebt, und frei andeutend verfährt, das Momentane der Situation zu größtmöglicher Illusion bringen“ (z. B. Manet: „Rennen in Longchamps“)[1]). Im späteren Impressionismus nimmt die Darstellung großer Bewegungen, wie Sturm, Brandung, fliehende Menschenmassen usw. zu (z. B. Monet: „Platz und Kirche St. Germain l'Auxerrois“; Dégas: „Tanzprobe“).

Da der Impressionist die feststehende Form, die sich durch Konturen einfangen läßt, verwirft, und da ihn hauptsächlich das Sich-fortwährend-ändernde reizt, so haftet seiner Betrachtung eine gewisse Unruhe an, die dann in ihrer Technik, die mit kleinen, lose gegeneinander gestellten Farbenpartikeln arbeitet, jenes typisch Impressionistische, Hastig-Nervöse hervorruft.

Wir sehen den Impressionismus vorherrschend als ein Formprinzip an; und so wird die Frage eigentlich belanglos, „mit was für Gegenständen er es zu tun hat. Es gibt keinen impressionistischen Stoff, wie es einen romantischen gibt, indem romantisch als Inhaltsbegriff immer etwas über den Vorwurf aussagt. Wohl sind, wie wir sahen, gewisse Stoffe, die Bewegungs- und Masseneindrücke im höchsten malerischen Sinne nur durch eine impressionistische Behandlung zu bewältigen[2]“). Es erklärt sich aber von selbst, daß durch das rein Visuelle alles Konstruktiv-Romantische oder Heroische, wie z. B. bei Delacroix, für die impressionistische Malerei wegfallen muß. Nur noch schwache Epigonen der Romantik pflegten mit besonderer Vorliebe dieses Thema und so kommt es, daß für unsere Generation z. B. Sonnenuntergänge und Parkausschnitte, kurz das „Pittoreske“, in den meisten Fällen im pejorativen Sinne sentimental wirken müssen. Die Darstellungsmöglichkeiten sind auf der einen Seite durch den Impressionismus reicher geworden, vor allem dadurch, daß er dem Alltäglichen den Weg in die Kunst mehr noch als der frühere und gleichzeitige Realismus geöffnet hat; auf der anderen Seite ärmer, indem er viele charakteristische Erscheinungen, die besonders die Romantiker gepflegt haben, für süßlich und kitschig erklärt.

[1]) Weisbach I, S. 1/8.

[2]) Weisbach II, S. 301.

Zusammenfassung.

Die Kennzeichen des malerischen Impressionismus können zum Schluß folgendermaßen zusammengefaßt werden:

1. Die illusionistische Tendenz,
2. das naiv-unmittelbare, vom Wissen gelöste Sehen,
3. die als Einheit gesehene Bildauffassung (Blickfeld),
4. die Valeurtechnik,
5. die skizzenhafte Wiedergabe des Momentan-Charakteristischen,
6. die Vorliebe für das Festhalten von Bewegungseindrücken.

III. Der Impressionismus in der Literatur.

(dargestellt an der Prosa Alphonse Daudets).

Nachdem die Hauptgesichtspunkte des malerischen Impressionismus erörtert worden sind, soll versucht werden, ein klares Bild des literarischen Impressionismus zu gewinnen.

A. Literatur.

Es ist eigenartig, daß es bisher noch keinem eingefallen ist, sich eingehender mit dem Impressionismus bei Daudet näher zu beschäftigen, obwohl durch ihn der Begriff „L'impressioniste dans le roman" in die Literaturgeschichte gekommen ist.

Es befassen sich zwei Arbeiten mit dem literarischen Impressionismus und zwar bei Edmond und Jules de Goncourt, die eine von Köhler und die andere von Loesch verfaßt. Außer diesen ist mir keine Schrift über den literarischen Impressionismus Frankreichs bekannt. In Deutschland habe ich eine einzige von Walter Berendsohn verfaßte Abhandlung über den literarischen Impressionismus bei Hugo v. Hofmannsthal gefunden[1]).

Außer jener Arbeit von Loesch ist wohl keine längere Abhandlung über den literarischen Impressionismus vorhanden, die irgendwie brauchbar wäre. Es gibt in verschiedenen Büchern noch eine Reihe von Bemerkungen über literarischen Impressionismus, die aber meist kurz und zu allgemein gehalten sind.

[1]) Walter A. Berendsohn, Der Impressionismus Hofmannsthals als Zeiterscheinung, 1920.

I. Daudet, der „Impressioniste dans le roman".

In der sehr großen Literatur über Daudet habe ich außer einigen ganz kurzen, knappen Hinweisungen auf den literarischen Impressionismus keine Arbeit gefunden — ausgenommen natürlich die Studie von Brunetière — welche sich näher damit beschäftigt, inwieferne Daudet ein „impressioniste dans le roman" sei. Spezielle Arbeiten über den Sprachgebrauch bei Daudet sind in reicher Zahl vorhanden. Ich möchte hier nur die wichtigsten erwähnen. An erster Stelle wäre zu nennen die Studie über den „Sprachgebrauch bei Alphonse Daudet"[1]) von Wandschneider, welche die erste umfassendere Arbeit über Besonderheiten in Daudets Sprache ist. Sie ist rein grammatikalischer Art und betrachtet nur den außergewöhnlichen Gebrauch des Verbums und der Wortstellung. Diese Studie wurde von Emile Rodhe sehr scharf kritisiert[2]). Er tadelte an Wandschneider die mechanische Arbeitsweise und ungefähr das, was Voßler in seiner Kampfschrift „Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft"[3]) an den Positivisten ausgesetzt hat. Rodhe sagt geradezu, daß die Wandschneidersche Arbeit ein Beispiel sei, wie eine Dissertation nicht gemacht werden soll. Er geht in seiner strengen Kritik, die er auf die gesamte philologische Arbeitsweise in Deutschland ausdehnt, sicherlich zu weit, im ganzen aber muß man ihm zustimmen. In einer Grenobler Dissertation von Ratti[4]) werden die literarischen Ideen Daudets eingehender behandelt, leider immer noch zu allgemein; der Impressionismus wird dabei kaum erwähnt. Die Arbeiten von Keyl[5]) und Lorey[6]) behandeln die Nominalsätze im Französischen, wobei sie viele Beispiele aus Daudets Werken anführen. Beide Arbeiten betonen, daß Nominalsätze „dem Stilprinzip des modernen Impressionismus zu dienen geeignet sind[7])". Die Ansicht Keyls, daß das Streben nach

[1]) Wilhelm Wandschneider, Sprachgebrauch bei Alphonse Daudet. Programm Wismar 1898.

[2]) Emile Rodhe, La Méthode Mécanique en Grammaire. Lund 1901.

[3]) Karl Voßler, Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft. Heidelberg 1904.

[4]) G. A. Ratti, Les Idées morales et littéraires d'Alphonse Daudet. Grenoble 1911.

[5]) Hans Keyl, Zweigliedrige prädikative Nominalsätze im Franz. Marburg 1909.

[6]) Lorey, Fritz, Der eingliedrige Nominalsatz im Franz. Marburg 1909.

[7]) Lorey S. 12.

größerer Wirklichkeit und Lebendigkeit der Rede die Schriftsteller veranlaßt habe, „einen alten, in der Schriftsprache längst vergessenen Sprachtypus aus der Sprache des Volkes wieder aufzunehmen und zum literarischen Stilmittel auszubilden[1]), kann ich nicht teilen. Der Nominalsatz ist von den Impressionisten neu erfunden und nur zum Teil der Volkssprache abgelauscht. Keyl gibt auch später zu, daß „bei Tacitus oder den Gebrüdern Goncourt oder Alphonse Daudet u. a. m. keineswegs in allen Fällen der altindogermanische Nominalsatz aus der Volkssprache unmittelbar herübergenommen worden ist. Vielmehr dürfte aus den allgemeinen Stileigentümlichkeiten der genannten Autoren zu schließen sein, daß sie mit bewußter künstlerischer Absicht die knapperen und für sie ausdrucksvolleren Kurzformen gesetzt haben. Wir bemerken bei diesen Autoren ein energisches Streben nach Konzision und gelegentlich das, was man heute nicht ganz unzutreffend Depeschenstil nennt.[2])".

Als die vorliegende Arbeit zum großen Teil schon fertig war, bin ich auf eine Pariser Dissertation von Mary Burns gestoßen, welche „La langue d'Alphonse Daudets" betitelt ist[3]). Die außerordentlich fleißige Arbeit ist zum allergrößten Teile rein lexikalischer Art; die Verfasserin untersucht auf über 250 Seiten die Wortwahl und Wortbildung Daudets, beschränkt sich jedoch nicht auf Daudet, sondern gibt auch Beispiele von anderen Schriftstellern jener Zeit. Am Schluß behandelt sie unter der Überschrift: „Exploitation du lexique" viele Spracheigentümlichkeiten des Daudetschen Stils und begibt sich damit auf das Gebiet der Syntax und Stilistik, obwohl sie dies, nach ihrem Vorwort zu schließen, nicht beabsichtigte[4]). Sie weist aber nur an wenigen Stellen auf den literarischen Impressionismus hin, d. h. sie gibt an, daß diese oder jene eigentümliche Wendung Daudets auch von anderen Impressionisten gebraucht worden sei, doch sagt sie nie (was die Hauptsache wäre und was ihr

[1]) Keyl, S. 14.

[2]) Keyl, S. 16.

[3]) Mary Burns, La langue d'Alphonse Daudets, Paris 1916.

[4]) D'autre part, j'ai du travailler sans l'aide de ce sens inné que l'on a pour sa langue maternelle, et c'est pourquoi je ne me suis guere aventurée sur le terrain de la syntaxe". Burns p. VIII.

durch Brunetière in den Mund gelegt ist), daß nämlich Daudet einer der reinsten Vertreter des literarischen Impressionismus ist. Vielleicht wagte sie auch keine eigenen Behauptungen aufzustellen: „. . . cette étude fournira donc — faute de mieux — un recueil de citations que d'autres pourront consulter et interpréter à leur guise[1])".

II. Definition des literarischen Impressionismus.

Wie bereits bemerkt, hat Brunetière als erster den Begriff „literarischer Impressionismus" ausgesprochen. Seitdem wurde er oft gebraucht, wurde dabei aber immer verschwommener.

Brunetière hat, wie am Anfang hervorgehoben wurde, von Daudet gesagt, daß er als ein „impressioniste dans le roman" die malerischen Mittel systematisch auf die Sprache übertragen habe. Der sich daraus ergebende Stil wurde als „écriture artiste" bezeichnet. Später kam Desprez in seinem Buche „l'evolution naturaliste", S. 94 ff.[2]) zu einem ähnlichen Resultat; er faßte aber den Impressionismus viel weiter auf. Leider hat Brunetière sich nicht ausführlicher darüber geäußert. Daß der literarische Impressionismus die systematische Übertragung malerischer Ausdrucksmittel auf die Schreibweise sei, hatte Loesch als zu allgemein erkannt: „Impressionistisch und malerisch läßt sich nicht ohne weiteres gleichsetzen. Auch Th. Gautier hat in seiner plastischen Prosa systematisch mit malerischen Kunstmitteln gearbeitet. Aber er ist kein Impressionist[3])". Die späteren Literaturhistoriker sind nicht mehr „empirisch", sondern „deduktiv" vorgegangen, d. h. sie fanden den Begriff „literarischer Impressionismus" schon vor und versuchten ihn nur noch schärfer zu bestimmen, um ihn in ihre Geschichtsdarstellung einordnen zu können, wobei sie zuweilen unter Impressionismus etwas verstanden, was dem Impressionismus durchaus fremd war[4]).

Hierher gehört vor allem Brunot in Petit de Julleville: „. . il faut faire entre eux (romanciers naturalistes) une distinctions es-

[1]) Ebenda.

[2]) Desprez, Louis, l'Évolution naturaliste. Paris 1884. Vgl. Loesch, S. 21 f.

[3]) Georg Loesch, Die impressionistische Syntax der Goncourt. Erlangen 1918. S. 21. Vgl. auch Klemperer, Lit.-Geschichte V/1, S. 198 und Lerch, Romain Rolland, 274.

[4]) Loesch, S. 22.

sentielle, car certains, qu'on appelle de ce nom, méritent plutôt celui d'impressionistes. Or, sur bien des points, l'impressionisme s'oppose au naturalisme. Tandisque le naturalisme poursuit une vérité objective, absolue, indépendente du „moi", l'impressionisme prétend interpréter la nature et non la réproduire. Prenons le terme au sens le plus simple et n'y cherchons pas autre chose que ce qu'il laisse tout d'abord entendre: un impressioniste est celui qui traduit ses impressions. Il s'agit sans doute des impressions que la réalité fait naître: mais cette réalité, l'impressioniste ne la considère que comme un moyen, il a pour véritable objet de s'exprimer soimême[1])." Brunot setzt also den Impressionisten in schroffen Gegensatz zum Naturalisten und spricht ihm reine Objektivität ab, weil er bloß sich, d. h. seine Stimmungen ausdrücken wolle. Er hat das Urteil über den literarischen Impressionismus hier mehr auf die Goncourt als auf Daudet und die andern bezogen. Die Anschauung Spronks ist ähnlich: „La faculté qu'entre toutes il lui fallait (à l'artiste) tâcher de développer en lui, c'était une sensitivité très intense, très juste et très prompte, qui lui permît de ne perdre aucun détail du monde extérieur[2])". Spronk sieht demnach das Charakteristische des Impressionismus in einer gesteigerten Eindrucksfähigkeit, die er nur als etwas sehr Persönliches, nicht Objektives auffaßt. Loesch sagt mit Recht, daß diese sensibilité eher als Voraussetzung für den Impressionismus angesehen werden muß und wirft Spronk vor, die Begriffe impressionisme und impressionabilité verquickt zu haben.

Loesch hat sich darauf beschränkt, an Hand der Definition des malerischen Impressionismus von Mauclaire, die Hauptberührungspunkte der Technik und der Ästhetik zwischen den impressionistischen Schriftstellern und Malern anzuführen, als Grundlage für eine engere und schärfere Begrenzung des literarischen Impressionismus, und er hat mit Recht betont, daß der Begriff „literarischer Impressionismus" nur dann eine einigermaßen scharfe Umgrenzung hat und praktisch verwendbar wird, „wenn man sein Gebiet möglichst enge faßt[3])". Loesch hat aber nicht gezeigt, daß die Technik und die Ästhetik der

[1]) Petit de Julleville, VIII 183/84.
[2]) Spronk, S. 154.
[3]) Loesch, S. 25.

Impressionisten aus dem neuartigen Sehen und Hören und aus der Tendenz, so illusionistisch wie möglich ihre Themen darzustellen, hervorgegangen sind, und daß die sogenannte Subjektivität nur die letzte Konsequenz des Objektivismus der Realisten war. Allerdings muß man zugeben, daß bei den Gebrüdern Goncourt, die Loesch behandelt, ein gewisser Teil ihres neuartigen Stiles aus bewußter Transposition des Malstiles auf die Sprache hervorgeht[1]).

B. Objektivität und Subjektivität.

„Derjenige, welcher objektiv der Außenwelt gegenübersteht, stellt Dinge oder Vorgänge rein logisch ohne Beziehung auf seine Person dar. Bei dem impressionistischen Maler (und Schriftsteller) dagegen ist die Vorbedingung eine subjektive Anschauung der Umwelt. Ein Gegenstand oder Vorgang ist ihm nur nach Maßgabe seines augenblicklichen Eindrucks wichtig. Der Eindruck wird aber nicht von dem Gegenstand als solchem in seiner objektiv-logischen Beschaffenheit, sondern von seinem für den Augenblick charakteristischen Merkmal erzeugt. Insoferne kann man sagen, die momentane Merkmalsbestimmung einer Gegenstandsvorstellung ist für die subjektive Betrachtung der Umwelt wichtiger als diese selbst[2])." Bei näherer Betrachtung aber wird man sehen, daß diese Behauptung, die Loesch aufstellt, nicht ganz so zutreffend ist.

Man vergegenwärtige sich z. B. die Stelle aus Madame Bovary, wo Léon und Emma nach Besichtigung von Notre Dame in Rouen in einer Droschke fortfahren. Der Kutscher hält vor einer Statue an, worauf eine Stimme aus dem Inneren des Wagens ruft: „Continuez!"[3]) Flaubert sagt nicht, wer das spricht, Léon oder Emma; er stellt lediglich fest, daß es „une voix, qui sortait de l'interieure" ist. In demselben Kapitel will Emma Léon einen Absagebrief überreichen, den sie aber im letzten Moment zurückzieht. Nach der Besichtigung des Domes fahren die beiden in der Droschke hin. „Une fois, au milieu

---

[1]) Vgl. Klemperer, Lit.-Geschichte V/2, S. 90.

[2]) Loesch, S. 25.

[3]) Flaubert, Madame Bovary (1898) S. 270.

du jour, . . . une main nue passa sous les petits rideaux de toile jaune et jeta des déchirures de papier qui se dispersèrent au vent et s'abattirent plus loin, comme des papillons blancs, sur un camp de trèfles rouges tout en fleur[1])." Flaubert äußert sich nicht, wessen Hand die Papierschnitzel aus dem Wagen wirft und was es für eine Bewandtnis mit den Papierschnitzeln hat. Er gibt die Vorgänge so wieder, als seien sie von irgend einem Passanten bemerkt worden, der zufällig in dem Augenblicke, in welchem eine Stimme „Continuez" ruft, oder dann, als eine nackte Hand aus der Droschke Papierschnitzel wirft, hinter dem Gefährt stand. Der Realist Flaubert stellt die Handlung so objektiv wie möglich dar und er erwähnt nur, was jeder Beliebige sehen oder hören konnte. Wer aber sieht solche Kleinigkeiten? Nur einer, der objektiv sehen gelernt hat. Somit ist dieses Sehen nicht allgemein, sondern abhängig von einem Organ, das fähig ist, objektiv zu sehen. Und solche Organe besitzen nur wenige Künstler. Bei einer objektiven Beschreibung, wie es der Realismus und Naturalismus verstand, und wie es Flaubert sonst tat, müßte gesagt werden, wer das „continuez" ausruft und wessen Hand die Papierschnitzel aus dem Wagen wirft und weshalb es geschah; außerdem müßte erörtert werden, daß der Absagebrief zerrissen wurde, daß also Emma Léons Leidenschaft keinen Widerstand mehr entgegensetzt.

Es ist das Einmalige als individuell- und momentan-charakteristisches[2]), ganz analog der impressionistischen Malerei, wie wir sahen, das von des Dichters Auge und Ohr, von denen er annimmt, daß sie gleichempfindlich für die Umwelt seien, wie die Augen und Ohren aller übrigen Menschen, aufgenommen und ins Sprachliche ganz sachlich ohne Zutaten des Geistes übersetzt wird.

---

[1]) Ebenda S. 271.

[2]) Heiss, S. 365.

C. Vom Wissen gelöstes, unmittelbares, sinnliches Erfassen der Aussenwelt.

Kann man das subjektiv nennen? Die Umwelt wird so objektiv als möglich und unbeeinflußt vom empirischen Wissen und von dem Bestreben, irgend etwas Persönlich-Subjektives auszudrücken, von den Sinnesorganen des Einzelnen, der das Sinneserlebnis wiedergibt, aufgefaßt. Von seinen Sinnesorganen, dem Auge hauptsächlich, ausgehend, klammert sich der Künstler an das Objekt, indem er stets im Materiellen und Konkreten verharrt[1]). Die Impressionisten „charakterisieren ihre Personen niemals direkt, sondern immer nur indirekt: eben durch deren Worte und Taten“[2]). Aus diesem Grunde nimmt in der impressionistischen Prosa die direkte Rede, die ganz realistisch-dramatisch gehalten ist, im starken Maße zu. Erläuterungen sind knapp und spärlich; oft durch Seiten hindurch bloß das reine Gespräch, wie im Drama.

Beispiele:

In „Le Petit Chose“ ist bereits diese Form vollständig ausgebildet:

Il se ronge les ongles, s'agite fébrilement sur sa chaise, compte sur ses doigts, puis, tout à coup, se lève avec un cri de triomphe: „Bravo! . . . j'y suis arrivé . . .

A quoi, Jaques?

A établir notre budget, mon cher. Et je te réponds que ce n'était pas une petite affaire. Pense! soixante francs par mois pour vivre à deux! . . .

— Comment! soixante? . . . Je croyais que tu gagnais cent francs chez le marquis.

— Oui! mais il y a là-dessus quarante francs par mois, à envoyer à Madame Eyssete pour la reconstruction du foyer . . . Restent donc soixante francs. Nous avons quinze francs de chambre; comme tu vois, ce n'est pas cher; seulement, il faut que je fasse le lit moi-même.

— Je le ferai aussi, Jacques.

---

[1]) Siehe Max Raphael, S. 53.

[2]) Lerch, Romain Rolland, S. 281.

— Non, non, Pour un académicien, ce ne serait pas convenable. Mais revenons au budget . . . Donc 15 francs de chambre, 5 francs de charbon. — Seulement 5 francs, parce que je vais le chercher moi-même aux usines tous les mois; — restent 40 francs. Pour ta nourriture, mettons 30 francs. Tu dîneras à la crèmerie où nous sommes allés ce soir, c'est 15 sous sans le dessert, et tu as vu qu'on n'est pas trop mal. Il te reste 5 sous pour ton déjeuner. Est-ce assez?

— Je crois bien.

— Nous avons encore 10 francs. Je compte 7 francs de blanchissage . . . Quel dommage que je n'aie pas le temps! j'irais moi-même au bateau . . . Restent 3 francs que j'emploie comme ceci: 30 sous pour mes déjeuners . . . dame, tu comprends! moi, je fais tous les jours un bon repas chez mon marquis, et je n'ai pas besoin d'un déjeuner aussi substantiel que le tien. Les derniers trente sous sont les menus frais, tabac, timbres-poste et autres dépenses imprévues. Cela nous fait juste nos soixante francs . . . Hein! Crois-tu que c'est calculé? Il y a bien encore la question des souliers et des vêtements, mais je sais ce que je vais faire . . . J'ai tous les jours ma soirée libre à partir de huit heures, je chercherai une place de teneur de livres chez quelque petit marchand. Bien sûr que l'ami Pierrotte me trouvera cela facilement.

— Ah çà! Jacques, vous êtes donc très liés, toi et l'ami Pierrotte? . . . Est-ce que tu y vas souvent?

— Oui, très souvent. Le soir, on fait de la musique.

— Tiens! Pierrotte est musicien.

— Non! pas lui; sa fille.

— Sa fille! . . . Il a donc une fille? . . . Hé! hé! Jacques . . . Est-elle jolie, Mlle Pierrotte?

— Oh! tu m'en demandes trop pour une fois, mon petit Daniel . . . Un autre jour, je te répondrai. Maintenant, il est tard; allons nous coucher. (P. C. S. 49) Auch P. C. S. 90: Derrière eux etc. und T. d. T. S. 58: Tartarin releva la tête etc.

Im Nabab z. B. kommt eine Stelle vor, wo vorher gesagt wird: „je surprenais des bouts de dialogue à voix basse dans ce genre-ci:“

„Vous avez lu?

— C'est épouvantable.

— Croyez-vous la chose possible?

— Je n'en sais rien. En tout cas, j'ai préféré ne pas amener ma femme.

— J'ai fait comme vous . . . Un homme peut aller par tout sans ce compromettre . . .

— Certainement . . . Tandis qu'une femme . . .“ (Nabab II 24). Siehe weiter Nabab II 153 ff: „Té! . . . Cabassu . . . etc.“

Die Impressionisten „geben von dem, was in der Seele dieser Personen vorgeht nur das, was ein beliebiger Augenzeuge wahrnehmen könnte, nur das, was eben in Worten oder Handlungen zum Ausdruck kommt; sie geben nicht vor vom seelischen Leben ihrer Personen mehr zu wissen, als irgend jemand, der die einzelnen Worte oder Handlungen beobachtet, ohne sich durch reflektierendes Vergleichen ein Gesamtbild vom wahren Charakter dieser Person zu verschaffen. Sie sehen ihre Helden nicht von innen, sondern von außen; sie geben von ihnen kein Gesamtbild, sondern lauter Einzelheiten. Das Gesamtbild zu schaffen, den Charakter zu erkennen, bleibt dem Leser überlassen. Die unvermeidliche Folge ist die, daß der Leser häufig außerstande ist, die Synthese zu vollziehen, die der Autor unterlassen hat, daß er aus dem Charakter der Person, aus der Absicht des Autors 'nicht klug wird'“.[1])

Das Sehen oder Hören ist also objektiv und der Begriff „subjektiv“ ist hier nur insoweit anwendbar, als die Sinnesorgane, die die Umwelt apperzipieren, einem Menschen — dem Künstler — angehören.[2]) Dieses objektive Sehen und Hören, mit anderen Worten: die objektive Eindrucksfähigkeit ist die Voraussetzung für impressionistische Gestaltung.

---

[1]) Lerch, Romain Rolland, S. 281.

[2]) Vgl. Klemperer, Literaturgesch. V/2 S. 91: „Insofern er (Impressionist) nur wiedergibt, was er wirklich sieht und wie er wirklich sieht, ist er ein subjektivistischer Künstler. Insofern er aber das Wirkliche mit rücksichtsloser Genauigkeit betont, ist er objektiv und realistisch.“

I. Das Sehen Daudets.

Der Vorwurf der Subjektivität, den man gerade Daudet macht, ist halb berechtigt, halb nicht zutreffend. In der Erfindung der Personen und der Handlung ist Daudet subjektiv, sogar oft sentimental, seine Technik hingegen ist überwiegend streng objektiv. In dieser Arbeit soll natürlich nur dieser technisch-objektive Teil der Daudetschen Prosa gewürdigt werden. Wie weit Daudet qualitativ an oder gar über andere Schriftsteller oder Dichter reicht, soll hier nicht untersucht werden. — Auch wollen wir nicht urteilen, ob Albalat oder andere in ihrer Kritik nicht zu sehr Daudets Partei ergriffen haben, wenn auch sicher feststeht, daß vieles aus der ersten Begeisterung heraus übertrieben und allzu groß und gediegen beurteilt worden ist. Daß das Sehen der Impressionisten besonders scharf und außergewöhnlich war, wurde vor Allem bei Daudet festgestellt. Allen, die sich mit ihm beschäftigten, ist dies aufgefallen. So schreibt Antony: „L'instrument de Daudet c'est son oeil . . . Sa faculté est une prodigieuse faculté de vision.[1]) Ce qui en premier lieu ressort, c'est que le style du romancier est en un rapport étroit avec sa faculté de vision".[2]) Bei Albalat lesen wir: „ . . . il a peint ce qu'il a vu"[3]), bei Doumic: „ . . . il sait voir"[4]), und weiter „Cette méthode suppose d'abord qu'on a des yeux et q'on s'en sert pour voir. Cela n'est pas ordinaire . . . C'est directement et sans parti pris qu'il se place en présence de la réalité vivante"[5]). Bourget rühmt „la finesse dans la vision"[6]), welche Daudet bis zu schärfster Psychologie gelangen läßt. Daß der Impressionist nur das sehen will, was jeder beliebige Andere sehen kann, wie es an dem Beispiel aus Madame Bovary gezeigt wurde, ist in Daudets Werken überall zu konstatieren. "He prefers to paint what any one may see if he will drive or walk down the Champs Elysées, or enter a café at the corner of the Rue Royale"[7]).

---

1) Antony, A. Daudet. Revue Internationale. Florenz 1897, S. 758.
2) Ebenda S. 771.
3) Albalat, A. Daudet, La Nouvelle Revue 1898, S. 5, 6.
4) Doumic, Portraits d'Ecrivains. Paris 1892, S. 261.
5) Ebenda S. 287/9.
6) Bourget Paul, Essais de Psychologie Contemporaine, Paris 1885, S. 178.
7) Quarterly Review, London 1890, Decadence and Realism in French Fiction, S. 82.

Es wurde also gezeigt, daß die von Brunot, Spronk, Loesch u.a. sogenannte Subjektivität der Impressionisten — Flaubert ist im zitierten Beispiel ganz Impressionist — eigentlich bloß eine Folgerung der objektiven Betrachtung der Umwelt war. Die Grenzen sind natürlich hier sehr zart und dehnbar, und es ist oft schwer zu unterscheiden, wo die Objektivität aufhört und wo das Subjektive anfängt, insbesondere bei einem Schriftsteller wie Daudet, der öfters seine Impressions persönlich gestaltet wiedergibt.

D. Illusionistische Tendenz.

Es ersteht die Frage, weshalb sich der Impressionist bemüht hat, so objektiv als möglich die Umwelt aufzufassen. Er glaubte, daß nur die Wiedergabe des objektiv Wahrgenommenen illusionistisch wirkt. Hier liegt der Schlüssel zum Verständnis impressionistischen Wesens, wie wir es auch bei der bildenden Kunst erkannt haben. Das Bestreben der Realisten war, ein Stilleben, ein Portrait, eine Landschaft, einen Vorgang, eine Bewegung, kurz die Welt und das Leben naturgetreu und illusionistisch zu „reproduzieren“ [1]), wobei sie auf das Reproduzieren einen besonderen Nachdruck legten. Da entdeckten einige ihrer Schüler, welche die illusionistische Wiedergabe als die Hauptsache ansahen, daß ihre Technik zu schwerfällig, zu stark von überlieferten Schulregeln belastet war, — in der Malerei war es das besprochene Durchzeichnen und ähnliches, in der Literatur waren es die starren, grammatischen, stilistischen Regeln — um bei der Darstellung ihrer Vorwürfe und Themen Illusion zu erwecken. Jene, die das erkannten und die man später eben Impressionisten nannte, verwendeten, um zu illusionistischer Darstellung zu gelangen, nur Ausdrucksmittel, die dazu geeignet waren und sie wichen nötigenfalls von den überlieferten Sprachregeln ab. Daudet ging darin besonders weit, da er erkannte, daß das fast Mathematisch-Objektive und Verstandesmäßig-Logische lähmend und starr wirkt und jede Illusion zerstört.

---

[1]) Brunot in Petit de Julleville, VIII, S. 183.

Das Hauptgesetz für den Impressionismus heißt also illusionische Darstellung. Die Beschreibung soll so lebendig sein, so suggestiv, daß im Idealfall eine sinnliche Vorstellung hervorgerufen wird. Darauf zielt, wie zuvor die Gebrüder Goncourt, auch Alphonse Daudet.

Man bewundert an ihm die ungewöhnliche Lebendigkeit und Täuschkraft seiner Schilderungen. So sagt, nur um einige zu nennen, Albalat: „Aucon écrivain dans notre littérature contemporaine n'a peint un paysage inoubliable en mots plus rapides . . . le trompe-l'oeil est absolu . . . C'est la photographie continuelle, le geste vrai, l'image en relief, le mot créé, la saillie physique et le trait moral. L'art n'a jamais donné pareille illusion[1])." Und Doumic hebt hervor: „ . . . ce qui est certain, c'est que dans les romans de M. Daudet ils (les personnages) vivent. M. Daudet a le don de la vie[2])." Brunetière schreibt: „ . . . M. Daudet . . . réussit à donner même aux choses inanimées l'apparence de la vie[3])", oder „ . . . ce qui Elysée Méraut voyait dans son enfance, nous le voyons avec lui" und „Si cela n'est pas écrit, cela est peint, et cela est vivant[3])."

E. Die neue Technik.

Wie das neue Sehen bei den impressionistischen Malern eine neue Technik bedingte, so erforderte bei den impressionistischen Schriftstellern die neue Einstellung der Erscheinungswelt gegenüber eine neue Ausdrucksweise. Wie schon einmal hervorgehoben, fassen wir die Neubildungen von Worten und die Auflösung des alten klassischen Satzes bei Daudet nicht als Neuerungssucht auf, wie es in einem nicht geringen Maße auf die „écriture artiste" der Goncourt zutrifft, die als die Begründer des literarischen Impressionismus gelten[4]), sondern wir halten diese Neuerungen für den notwendig sich ergebenden Ausdruck eines neuen Sehens.

---

[1]) Albalat, Alphonse Daudet, S. 10.

[2]) Doumic, Portraits d'Ecrivains, S. 294.

[3]) Brunetière, Le Roman naturaliste, S. 79/81.
Vgl. auch Mme. Juliette Adam, Après l'Adandon de la Revanche, S. 342.

[4]) Vgl. Loesch, S. 1.

I. Die reine Valeurtechnik.

Es sollen nun die Mittel gezeigt werden, deren sich die Impressionisten und speziell Daudet bedient haben, um ihren Darstellungen zu illusionistischer Wirkung zu verhelfen. Die Mehrzahl ihrer Mittel können auf eine einzige Quelle zurückgeführt werden. Der impressionistische Schriftsteller hat erkannt, daß sein Stil dadurch suggestiv wirkt, daß er für den Leser so schreibt, als begleite er diesen in Wirklichkeit, sagen wir z. B. durch den Hafen von Marseille und spreche nun begeistert über all das, was er sieht: „C'était à perte de vue un fouillis de mâts, de vergues, se croisant dans tous les sens. Pavillons de tous les pays, russes, grecs, suédois, tunisiens, américains . . . Les navires au ras du quai, les beauprés arrivant sur la berge comme des rangées de baionettes. Au-dessous les naiades, les déesses, les saintes vierges et autres sculptures des bois peint qui donnent le nom au vaisseau; tout cela mangé par l'eau de mer, dévoré, ruisselant, moisi . . . De temps en temps, entre les navires, un morceau de mer, comme une grande moire tachée d'huile . . . Dans l'enchevêtrement des vergues, des nuées de mouettes faisant de jolies taches sur le ciel bleu, des mousses qui s'appelaient dans toutes les langues.

Sur le quai, au milieu des ruisseaux qui venaient des savonneries, verts, épais, noirâtres, chargés d'huile et de soude, tout un peuple de douaniers, de commissionaires, de portefaix avec leurs bogheys attelés de petits chevaux corses.

Des magasins de confections bizarres, des baraques enfumées où les matelots faisaient leur cuisine, des marchands de pipes, des marchands de singes, de perroquets, de cordes, de toiles à voiles, des bric-à-brac fantastiques où s'étalaient pêle-mêle de vieilles coulevrines, de grosses lanternes dorées, de vieux palans, de vieilles ancres édentées, vieux cordages, vieilles poulies, vieux portevoix, lunettes marines du temps de Jean Bart et de Duguay-Trouin. Des vendeuses de moules et de clovisses accroupies et piaillant à côté de leurs coquillages. Des matelots passant avec des pots de goudron, des marmites fumantes, de grands paniers pleins de poulpes qu'ils allaient laver dans l'eau blanchâtre des fontaines.

. . . Là -bas, le quai au blé; les portefaix déchargeant leurs sacs sur la berge du haut de grands échafaudages. Le blé, torrent d'or, qui déroulait au milieu d'une fumée blonde. Des hommes en fez rouge, le criblant à mesure dans de grands tamis de peau d'âne, et le chargeant sur des charrettes qui s'éloignaient suivies d'un régiment de femmes et d'enfants avec des balayettes et des paniers à glanes . . . Plus loin, le bassin de carénage, les grands vaisseaux couchés sur le flanc et qu'on flambait avec des broussailles pour les débarrasser des herbes de la mer, les vergues trempant dans l'eau, l'odeur de la résine, le bruit assourdissant des charpentiers doublant la coque des navires avec de grandes plaques de cuivre.

Parfois, entre les mâts, une éclaircie . . .

Et puis tout le temps un tapage effroyable, roulement de charrettes, „oh! hisse“ des matelots, jurons, chants, sifflets de bateaux à vapeur, les tambours et les clairons du fort Saint-Jean, du fort Saint-Nicolas, des cloches de la Major, des Accoules, de Saint-Victor; par là-dessus le mistral qui prenait tous ces bruits, toutes ces clameurs, les roulait, les secouait, les confondait avec sa propre voix et en faisait une musique folle, sauvage, héroique comme la grande fanfare qui donnait envie de partir, d'aller loin, d'avoir des ailes. . . . (T. d. T. S. 23 ff.)

Die Fülle der Eindrücke, das ewige und schnelle Sichverändern des schillernden Hafengetriebes läßt ihn die Sätze nicht vollenden. Er ruft nur noch Merkmalsbezeichnungen (Nominalsätze) aus. Ekstatisch spricht er auf seinen Begleiter ein und beschreibt ihm, der ja mit ihm sieht, den Hafen derart, als wäre der andere blind. Die gröbsten und feinsten Erscheinungen werden ohne Differenzierung schnell, hastig, in kurzen, abgerissenen Ausdrücken geschildert, als sollte die Wiedergabe der Merkmale ebenso schnell erfolgen, wie ihr sinnliches Erfassen. Mary Burns hat das sehr richtig bemerkt und folgendermaßen ausgedrückt: „Daudet ne se soucie guère de raisonner. Il veut peindre, et ajoute une touche après une autre pour rendre ses descriptions aussi complètes et vivantes que possible. Ses procédés favoris sont donc l'énumération et l'amplification. L'oeil peut embrasser dans un instant l'ensemble d'une scène, mais l'écrivain ne peut rendre cette impression qu'en notant succes-

sivement les divers détails. Beaucoup de phrases de Daudet sont ainsi des suites de notes descriptives, accrochées à un seul verbe *être* ou *voir*“ [1]). Daudet ist zufrieden, „wenn er nur das wiedergibt, was er sieht, und so wiedergibt, wie er sieht“ [2]). Der Leser sieht zwar nichts von der Wirklichkeit; aber diese Art des Schilderns ist so suggestiv und regt die Fantasie des Lesers dermaßen an, daß im günstigen Falle eine sinnliche Vorstellung eintreten kann.

1. Nominalsätze.

Nach Wundt (Völkerpsychologie II. 2^{III} S. 248) entsteht der Satz durch Zerlegung einer Gesamtvorstellung in einzelne Teile, denen die einzelnen Wörter entsprechen. Das gilt jedoch nur von den nominalen Sätzen, die aus Objekt und Prädikat bestehen, z. B. „der Helm leuchtet“ oder „une porte s'ouvre“. Nominalsätze sind nur solche Sätze, bei denen eine Zerlegung der Gesamtvorstellung nicht stattgefunden hat: Der Sprechende versucht, seine Gesamtvorstellung durch ein einziges Wort auszudrücken, wie z. B. „Une porte!“ oder „Ein Leuchten!“. Man kann, da eben die Gesamtvorstellung nicht zerlegt worden ist, d. h. eine Gliederung in Subjekt und Prädikat nicht stattgefunden hat, nicht sagen, daß in solchem Falle nur das Subjekt (une porte!) oder nur das Prädikat (ein Leuchten!) ausgedrückt worden wäre — man könnte höchstens von „nominalen“ und „verbalen“ Nominalsätzen sprechen.

Häufig sagt sich der Sprechende nachträglich (aber noch während er seine Worte formuliert), daß das eine Wort wohl doch nicht recht verständlich wäre, und er bringt Ergänzungen an.

So beantwortet z. B. ein Bauer die Frage: „Warum arbeitest du nicht?“ mit: „Ma scie; elle ne coupe plus!“ Zunächst hat er versucht, den ganzen Vorstellungsinhalt lediglich durch „Ma scie!“ auszudrücken (oder auch durch „C'est ma scie!“); erst nachträglich fügt er hinzu: „Elle ne coup plus!“ oder auch „(C'est ma scie) qui ne coupe plus!“ [1]). Dem entspricht

---

[1]) Mary Burns, S. 273.

[2]) Brunetière, S. 88.

[3]) Vgl. A. Franz, Zur gallo-rom. Syntax. Jena 1920, S. 4 und Lerch, Nachtrag zur Vosslerfestschrift, S. 287 f.

statt „Une porte!“ der Typus „Une porte qui s'ouvre!“ also mit nachträglich ergänztem Relativsatz.

Bei den verbalen Nominalsätzen kann die nachträgliche Ergänzung durch einen abhängigen Genitiv vorgenommen werden: dann heißt es (statt „ein Leuchten!“) „Ein Leuchten von Helmen!“ (Vgl. „Geleucht von Helmen“ bei C. F. Meyer und dazu Lerch, Vosslerfestschrift S. 105). Zu diesem Beispiel hat W. Hoch mit Recht bemerkt, die Form „Geleucht von Helmen“ gebe lediglich den Eindruck wieder, den die Sinne empfangen — in „Helme leuchten“ dagegen sei der Eindruck durch das Medium des Verstandes gegangen“[1]). Das hervorstechende Merkmal der Erscheinung von leuchtenden Helmen ist für den impressionistisch sehenden Dichter in diesem Falle das Leuchten. Erst nachträglich sieht er, was leuchtet. In dieser Reihenfolge gibt er es auch wieder.

Ein 3. Fall ist folgender: auch mit: „Très jolie!“ kann der Sprechende ungegliedert die Gesamtvorstellung ausdrücken, die gegliedert die Form erhalten müßte: „Cette femme est très jolie!“. Er kann nun aber auch hier das Empfinden haben „Très jolie!“ genüge nicht für das Verständnis des Hörers und er kann nachträglich anfügen „(Cette femme) très jolie!“ Dann entsteht der Typus: „Très jolie, cette femme!“ den man als zweigliedrigen Nominalsatz bezeichnet.

Wir haben demnach

I. Eingliedrige Nominalsätze:
  a) Einfache eingliedrige Nominalsätze
    1. nominale (Typus: Une porte!)
    2. verbale (Typus: Un silence!)
  b. Eingliedrige Nominalsätze mit nächträglicher Ergänzung
    1. nominale (Typus: Une porte qui s'ouvre!)
    2. verbale (Typus: Silence de tout le monde!)

II. Zweigliedrige Nominalsätze (z. B. Très jolie, cette femme!)

Es ist nun noch die Frage zu beantworten, inwiefern diese Erscheinung (das Nichtgliedern oder das Nachträglich-Gliedern einer Gesamtvorstellung) impressionistisch ist. Sie ist zunächst volkstümlich (vgl. das oben angeführte Beispiel in der Rede

[1]) Lerch, Typen der Wortstellung, S. 105.

eines Bauern) aber sie beruht bei den weniger Gebildeten nicht sowohl auf einer absoluten Unfähigkeit, die nominale Gliederung vorzunehmen, als vielmehr auf einer gewissen Hast, die wiederum zumeist die Folge einer gewissen Erregtheit ist. So ist diese Ausdrucksweise denn auch von Franz in der „erregten Rede lothringischer Bauern“ konstatiert worden. Indem nun der impressionistische Autor diese Ausdrucksweise in seinem Roman einführt (und zwar nicht nur da, wo er direkte Rede wiedergibt, sondern auch da, wo er als Autor spricht), gibt er sich den Anschein eines Menschen, auf den so viele Eindrücke („Gesamtvorstellungen“) einstürmen, daß er in der Hast und in der Aufregung gewissermaßen keine Zeit hat, die normale Zergliederung der Gesamtvorstellung in Subjekt und Prädikat vorzunehmen[1]).

Die Verwandtschaft zwischen der Farbflecken-(Valeurs) malerei und dem Nominalsatzstil der Schriftsteller hat bewirkt, daß von der Kritik der bildenden Künste der Begriff Impressionismus auf das Gebiet der Literaturkritik übersprungen ist. In der Prosa Daudets sind Nominalsätze von Anfang an häufig zu finden. Der Nominalstil findet seinen Höhepunkt in den drei Romanen Nabab (1877), Rois en Exil (1879) und Numa Roumestan (1881), die für Belege impressionistischer Stileigentümlichkeiten die reichste Ausbeute geben. Es sind aber im Großen und Ganzen in dieser Arbeit aus der reichen Auswahl von Beispielen solche aus den frühen Werken: Petit Chose (1868) Lettres de mon Moulin (1869) und Tartarin de Tarascon (1872), die vor den eigentlichen malerischen Impressionismus fallen, vorgezogen worden, um der etwaigen Einwendung vorzubeugen, daß der literarische Impressionismus aus dem malerischen entstanden („übersetzt“) sei.

I. Eingliedrige Nominalsätze.

a) Einzelstehende, eingliedrige Nominalsätze sind in den frühen Werken von Daudet noch selten — es werden hier auch diejenigen Nominalsätze angeführt, die aus einem Subjekt und einer adverbialen Bestimmung bestehen.

---

[1]) Vgl. auch Keyl und Lorey sowie Loesch S. 35 ff.

Beispiele: Le matin de la rentrée, grande musique à la chapelle. C'est la messe du Saint-Esprit . . . P. C. 27.

Deux jours après la messe du Saint-Esprit, nouvelles solennités. P. C. 28.

Le petit Chose . . . s'incline avec modestie. Acclamations générales. P. C. 28.

Vint la fête de saint Eloi, patron des ménagers. Grande joie au mas . . . L. d. m. m. 69.

Etourdi de tout ce tumulte, le pauvre Tartarin allait, venait, pestait, jurait, se démenait, courait après ses bagages, et ne sachant comment se faire comprendre de ces barbares, les haranguait en français, en provençal, et même en latin, du latin de Pourceaugnac, rosa, la rose, bonus, bona, bonum, tout ce qu'il savait . . . Peine perdue. T. d. T. 29.

Un silence. T. d. T. 55.

Midi. Le Zouave chauffe, on va partir. T. d. T. 59.

Il se fit conduire rue de Courcelles. Plus personne. Imm. 40.

b) Mit nachträglicher Ergänzung:

Et tout Avignon qui la regardait. L. d. m. m. 86.

Une porte qui s'ouvre, un trot de souris dans le couloir. L. d. m. m. 149.

Et ce Risler, ivre de joie, qui parlait, s'animait, faisait des projets! Fro. Ris. I 31.

c) Häufungen von eingliedrigen Nominalsätzen sind viel geeigneter als impressionistische Stilmittel, besonders der beschreibende, eingliedrige Nominalsatz. Er wird hauptsächlich verwendet, um rein bildmässige Beschreibungen darzustellen, doch lassen sich ebenso lebhafte Vorgänge mit ihm festhalten.

Au dehors, un ciel gris, le vent, le grésil, les collines chauves, des prairies inondées, de longues rangées de vignes mortes; au dedans, des matelots ivres qui chantaient, de gros paysans qui dormaient la bouche ouverte comme des poissons morts, de petites vieilles avec leur cabas, des enfants, des puces, des nourrices, tout l'attirail du wagon des pauvres avec son odeur de pipe, d"eau-de-vie, de saucisse à l'ail et de paille moisie. P. C. 42.

Et les fleurs donc! . . . De grandes campanules bleues, des digitales de pourpre à longs calices, toute une forêt de fleurs sauvages débordant de sucs capiteux! . . . L. d. m. m 44.

Un paquet de lettres écrites sur du papier à fleurs, commençant toutes: Mon cher papa, et signées: Céline Bixiou, des enfants de Marie. D'anciennes ordonnances pour des maladies d'enfants: croup, convulsions, scarlatine, rougeole . . . (la pauvre petite n'en avait pas échappé une!) Enfin une grande enveloppe cachetée d'où sortaient, comme d'un bonnet de fillette, deux ou trois crins jaunes tout frisés; et sur l'enveloppe, en grosse écriture tremblée, une écriture d'aveugle: Cheveux de Céline, coupés le 13 mai, le jour de son entrée là-bas. Voilà ce qu'il y avait dans le portefeuille de Bixiou. Allons, Parisiens, vous êtes tous les mêmes. Le dégout, l'ironie, un rire infernal, des blagues féroces, et puis pour finir: . . . Cheveux de Céline coupés le 13 mai. L. d. m. m. 182/3.

A cinq lieues autour de Tarascon, les terriers sont vides, les nids abandonnés. Pas un merle, pas une caille, pas le moindre lapereau, pas le plus petit cul-blanc. T. d. T. 7.

Peu de monde dans la salle, quelques épaves de Bullier ou du Casino, vierges folles suivant l'armée, chicards fanés, débardeurs en déroute, et cinq ou six petites blanchisseuses mahonnaises qui se lancent, mais gardent de leur temps de vertu un vague parfum d'ail et de sauces safranées . . . T. d. T. 37.

. . . Jolie? . . . Non pas précisement, mais plutôt gentille que laide, malgré son infirmeté, car elle boitait, la pauvre petite! . . . Et puis, fine, éveillée et si aimante! Fro. Ris. I 22.

Une vaste pièce richement meublé avec le goût artistique qui caractérisait le maître et la maîtresse de la maison. Quelques tableaux anciens sur le fond clair des draperies. Une cheminée monumentale, décorée d'un beau groupe de marbre, „les Saisons", de Sébastien Ruys, autour duquel de longues tiges vertes découpées en dentelle ou d'une raideur gaufrée de bronze se recourbaient vers la glace comme vers la limpidité d'une eau pure. Sur les sièges bas, les femmes groupées, pressées, confondant presque les couleurs vaporeuses de leurs toilettes, formant une immense corbeille de fleurs vivantes, au-dessus de laquelle flottaient le rayonnement des épaules nues,

des chevelures semées de diamants, gouttes d'eau sur les brunes, reflets scintillants sur les blondes, et le même parfum capiteux, le même bourdonnement confus et doux, fait de chaleur vibrante et d'ailes insaisissables, qui caresse en été toute la floraison d'un parterre. Parfois un petit rire, montant dans cette atmosphère lumineuse, un souffle plus vif qui faisait trembler des aigrettes et des frisures, se détacher tout à coup un beau profil. Nab. 65/66 (B).

Puis les primeurs, un déballage de verger méridional sans ombre, où les fruits dans des verdures grêles ont des facticités de pierreries, les fermes jujubes d'un beau vernia d'acajou neuf à côté des pâles azeroles, des figues de toutes variétés, des limons doux, des poivrons verts ou écarlates, des melons ballonnés, des gros oignons à pulpes de fleurs, des raisins muscats aux grains allongés, et transparents où tremble la chair comme le vin dans une outre, les régimes de bananes zébrées de noir et de jaune, des écroulements d'oranges, de grenades aux tons mordorés, boulets de cuivre rouge à la mèche d'étoupe serrée dans une petite couronne en cimier. Enfin, partout aux murs, aux plafonds, des deux côtés de la porte, dans un enchevêtrement de palmes brulées, des chapelets d'aulx et d'oignons, les caroubes sèches, les andouilles ficelées, des grappes de mais, un ruisellement de couleurs chaudes, tout l'été, tout le soleil méridional, en boîtes, en sacs, en jarres, rayonnant jusque sur le trottoir à travers la buée des vitres. Numa 278/9 (B).

Long défilé de chars, cavaliers en costumes historiques tendant au bout de longues gaules des aumônières pour quêter. Un grand concours de foule, du monde à toutes les fenêtres. P.T. 66.

An solchen Beispielen von Häufungen eingliedriger beschreibender Nominalsätze läßt sich die suggestive Gewalt der impressionistischen Sprache am besten erkennen.

II. Zweigliedrige Nominalsätze.

Der zweigliedrige Nominalsatz, der deutlich in Subjekt und Prädikat gegliedert ist wie beim normalen Satz, dem aber die Copula fehlt, kommt einzeln häufiger vor als der eingliedrige, besonders in direkter Rede. Der zweigliedrige Nominalsatz,

der oft als Ellipse bezeichnet wird, stellt insofern ein sehr affektisches Gebilde dar, als „der Eindruck von Subjekt und Merkmalsvorstellung so stark ist, daß der Sprechende sie nicht erst logisch verknüpft, sondern sie möglichst unvermittelt wiedergibt“ [1]).

a) Einzelstehend: Très joli, le caoutchouc; mais l'hiver en troisième classe . . . P.C. 42.

. . . nous arrivons là-haut avec une procession d'ânes chargés de blé — du vrai blé, celui-là! L.d.m.m. 32.

Le navire tangue horriblement; impossible de se tenir debout. L.d.m.m. 117.

Le blé, torrent d'or, qui déroulait au milieu d'une fumée blonde. T.d.T. 24.

Manchmal ist es schwer zu unterscheiden, ob es sich um Nominalsatzobjekt oder um eine Apposition handelt.

Très amusant, le bonhomme, et très courtois. Imm. 14. Oft wird vor das Subjekt bei vorausstehendem Prädikatsnomen das Demonstrativ oder „que“ plus Demonstrativ gestellt, sozusagen um nachträglich den nominalen Ausruf zu erklären, denn stets ist die nominale Merkmalsvorstellung (magnifique morceau, quel intrigant etc.) vor dem Subjekt:

Magnifique morceau de femme cette Levantine, deux fois plus forte que moi, éblouissante à regarder avec son diadème en diamants, les bijoux qui chargeaient ses énormes épaules blanches, son dos aussi rond que sa poitrine, sa taille serrée dans une cuirasse d'or vert qui se continuait en longues lames tout le long de sa jupe raide. Nab. II, 21.

„ . . . De la roustissure, ces bêtes-là . . .“ Nab. 13.

Quel intrigant que ce Moëssard. Nab. 35.

Quelle ville ennuyeuse et froide que ce Munich, avec ses grandes avenues, ses palais alignés, ses rues trop larges où le pas résonne, son musée en plein vent de célébrités bavaroises, si mortes dans leurs statues blanches. C.d.L. 323.

Pas froid aux yeux, les Parisiennes. Tresor 125.

b) Häufungen von ein- und zweigliedrigen Nominalsätzen.

D'interminables corridors, de grands porches, de larges escaliers avec des rampes de fer ouvragé . . . tout cela vieux, noir, enfumé . . . P.C. 17.

[1]) Loesch, S. 35.

Terrible et solennelle entrevue! le lion de Tarascon et le lion de l'Atlas en face l'un de l'autre . . . D'un côté Tartarin, debout, le jarret tendu, les deux bras appuyés sur son rifle; de l'autre, le lion, un lion gigantesque, vautré dans la paille, l'oeil clignotant, l'air abruti, avec son énorme mufle à perruque jaune posé sur les pattes de devant . . . Tous deux calmes et se regardant. T. d. T. 16.

Comment ne pas rire en voyant passer, l'air insolent et le ventre creux, le marquis et la marquise de Bois-l'Héry, après tout ce qu'on nous a conté sur les trafics de monsieur et les toilettes de madame? Et le ménage Jenkins si tendre, si uni, le docteur attentionné mettant à sa dame une dentelle sur les épaules de peur qu'elle s'enrhume dans l'escalier; elle souriante et attifée, tout en velours, long comme ça de traîne, s'appuyant au bras de son mari de l'air de dire: „Comme je suis bien" quand je sais, moi, que depuis la mort de l'Irlandaise, sa vraie légitime, le docteur médite de se débarrasser de son vieux crampon pour pouvoir épouser une jeunesse . . . Nab. II, 25.

III. Verschleierte Nominalsätze.

Am Schluß einer oft seitenlangen Häufung von Merkmalsbezeichnungen — meist sind es Nominalsätze, adverbiale Bezeichnungen, Attribute, substantivierte Tätigkeits- und Eigenschaftswörter — faßt der Impressionist hie und da den Satz mit einem Verbum zusammen. Loesch hat diese Form „Verschleierungen von Nominalsätzen" genannt, da sie einer Häufung nominaler Ausdrücke durch ein Verbum (meist *être* oder *voir*) am Anfang oder am Schluß das Aussehen eines normalen Satzes gibt. Diese verschleierten Nominalsätze sind bei Daudet überaus häufig.

a. Besonders häufig werden die nominalen Ausdrücke am Ende der Bildbeschreibung mit einem ‚tout' plus Verbum zusammengefaßt:

La joie de quitter Lyon, le mouvement du bateau, l'ivresse du voyage, l'orgueil de se sentir homme — homme libre, homme fait, voyageant seul et gagnant sa vie — tout cela grisait le petit Chose. P. C. 14.

Le départ de Tarascon, le port de Marseille, la traversée, le prince monténégrin, les pirates, tout se brouillait et roulait dans sa tête. T. d. T. 30.

Que de colonnades, d'arcades, de fresques, d'obelisques, de temples grecs, de propylées, de distiques en lettres d'or sur les frontons! Tout cela s'efforce d' être grand. C. d. L. 323.

Mais sur ces paupières rougies, . . . sur ces traits détendus dans le repos . . . quels aveux! Son âge, son histoire, ses bordées, ses caprices, ses collages, et Saint-Lazare, les coups, les larmes, les terreurs, tout se voyait, s'étalait. Sapho 79.

b. Die Reihe der nominalen Ausdrücke wird eingeleitet durch ein ‚c'est' (c'était):

C'est une confusion de jurons dans toutes les langues, de cris de bateliers, de portefaix, de marchands de coquillages, entre les coups de marteau du bassin de radoub, le grincement des grues, le heurt sonore des „romaines" rebondissant sur le pavé, cloches de bord, sifflets de machines, bruits rythmés de pompes, de cabestans, eaux de cale qu'on dégorge, vapeur qui s'échappe, tout ce fracas doublé et répercuté par le tremplin de la mer voisine, d'où monte de loin en loin le mugissement rauque, l'haleine de monstre marin d'un grand transatlantique qui prend le large. Sapho 76.

Et ce qui donnait le mieux l'impression d'un marché, c'était ce public cosmopolite et baragouinant, public d'hôtel, débarqué de la veille, venu là dans un négligé de voyage, les bonnets écossais, les jaquettes rayées, les twines encore imprégnés des brumes de la Manche, et les fourrures moscovites pressées de se dégeler, et les longues barbes noires, les airs rogues des bords de la Sprée masquant des rictus de faunes et fringales de Tartares, et des fez ottomanes sur des redingotes sans collet, des nègres en tenue, luisants comme la soie de leurs chapeaux, des petits Japonais à l'Européenne, ratatinés et corrects, en gravures de tailleurs tombées dans le feu. Numa 258.[1])

[1]) Anmerkung: Die Interpunktion bei Daudet ist sehr willkürlich. So setzt er oft einen Punkt, wo ein Komma notwendig erscheint. Es läßt sich das vielleicht auf die Auflösung des strengen klassischen Satzbaues zurückführen. Da aber die Interpunktion nicht nach einer bestimmten Regel angewendet wird, sondern einmal im klassischen Sinne und ein andermal ganz willkürlich, ist man versucht, die Unregelmässigkeiten als Nachlässigkeit zu betrachten.

c. Hierher gehören die Fälle, wo einer Nominalsatzhäufung dadurch der Charakter eines normalen Satzes gegeben wird, daß ein Subjekt plus Tätigkeitswort (montrer, voir, etc.) vor die aneinandergereihten Nominalsätze tritt, die dann formell als eine Häufung von Objekten erscheinen.

Alors Tartarin voyait l'entrée du port, le grand va-et-vient des navires, une frégate anglaise partant pour Malte, pimpante et bien lavée, avec des officiers en gants jaunes, ou bien un grand brick marseillais démarrant au milieu des cris, des jurons, et à l'arrière un gros capitaine en redingote et chapeau de soie, commandant la manoeuvre en provencal. T. d. T. 24. Siehe auch Nab. II, 100 und Numa 321.

d. Eine Art von Nominalsatzhäufungen wäre schließlich zu nennen, die zwischen den reinen und den verschleierten Nominalsätzen steht. Ein Satz leitet ein, interpunktiert mit einem Doppelpunkt; dann folgen die nominalen Ausdrücke, als Apposition zu einem Nomen dieses Satzes.

Le mobilier de cette pièce n'est pas riche: — des murs blancs peints à la chaux, un banc de bois circulaire, des coussins, de longues pipes, deux braseros . . . C'est là que Sid'Omar donne audience et rend la justice. Un Salomon en boutique. L. d. m. m. 252.

2. Partizipialkonstruktionen.

Durch den Gebrauch von Partizipialkonstruktionen gelingt es, recht viel in wenig Worten zusammenzufassen. Es entspringt diese Erscheinung wiederum dem Drange, die Gesamtvorstellung in einem Satze wiederzugeben, d. h. der Impressionist bemüht sich, mit dem Sprachausdruck den Sinneseindrücken nachzukommen. Das kann ihm zwar nicht gelingen, weil die Apperzeption der Außenwelt (und der Innenwelt) zeitlich schneller erfolgt, als ihr sprachlicher Niederschlag, doch bewirkt der Schriftsteller einerseits durch diese hastig erscheinende Sprache beim Leser den beabsichtigten Eindruck der Schnelligkeit; andererseits hat die Partizipialkonstruktion die Eigenschaft, das Bildhafte des Geschilderten zu bewahren.

La pluie depuis le matin, un ciel gris et bas à toucher avec les parapluies, un temps mou qui poisse, le gâchis, la boue, rien que de la boue, en flaques lourdes, en traînées luisantes

au bord des trottoirs, chassée en vain par les balayeuses mécaniques, par les balayeuses en marmottes, enlevée sur d'énormes tombereaux qui l'emportent lentement vers Montreuil, la promènent en triomphe à travers les rues, toujours remuée et toujours renaissante, poussant entre les pavés, éclaboussant les panneaux des voitures, le poitrail des chevaux, les vêtements des passants, mouchetant les vitres, les seuils, les devantures, à croire que Paris entier va s'enfoncer et disparaître sous cette tristesse du sol fangeux où tout se fond et se confond. Nab. I 249.

Lui-méme en était bien le prototype, déjà guéri de son grand désespoir du matin, de ses dégoûts, de son amour, balayées au premier souffle du mistral qui grondait fort dans la vallée du Rhône, soulevant le train, l'empêchant d'avancer, chassant tout, les arbres courbés dans une attitude de fuite, les Alpilles reculées, le soleil secoué de brusques éclipses, tandis qu'au loin la ville d'Aps ... groupait ses monuments au pied de l'antique tour des Antonins, ... Numa 326.

In dem ersten Beispiel beziehen sich die Partizipien auf ein Wort, im letzten Beispiel gehört ‚guéri' zu lui-même, ‚balayées' zu ‚désespoir, dégoûts, amour', ‚soulevant, empêchant, chassant' zu ‚mistral', und die zwei letzten zum vorausgehenden Substantiv.

Besondere Partizipialkonstruktionen:

a. Hervorgehoben durch ein Adverb. (Siehe Tobler III 60ff.)

Sitôt fini le brouillon de mon livre, je commençais tout de suite la seconde copie. Trente ans. 69.

Sitôt le mot lâché, elle tressaillit de son énormité, eut comme un élan pour le reprendre. Soutien 212.

Anmerkung: Diese verkürzte Form wird weitergebildet, da die Adverbien sitôt und auch aussitôt sich der Bedeutung von Präpositionen angenähert haben, und wir finden Sätze wie: Il était là depuis quelques jours, mort presque aussitôt leur arrivée à montreux. T.s.l.A. 256; oder Sitôt le serrement des mains, elle se remit à marcher. T.s.l.A. 254; Sitôt ces tristes paroles, elle aurait voulu les retenir. P.P. 178. (Zitiert nach Tobler III, 62, siehe daselbst weitere Beispiele).

b. Prädikative Participia als Verbalsubstantiva (rev. acc. Vgl. Lerch, Präd. Part. für Verbalsubstantiva Z. r. Ph. Beiheft 42.)

Figurez vous tout cela, raconté, détaillé, gesticulé par un grimacier de talent. L. d. m. m. 181 (Lerch, S. 73):

c. Es wären noch zu erwähnen Partizipien mit Ausartung des Sinnes (vgl. Tobler, Verm. Beitr. (1886) S. 32).

Son paquet de fleurs à la main, modeste, les yeux baissés et le mollet fripon, la jolie comédienne s'élança à la portière dans une pose saluante, presque agenouillée, qu'elle répétait depuis huit jours. Nab. I 226/7.

Echt impressionistisch ist folgendes Beispiel, wo sich die Partizipien auf eine Erscheinung ‚son profil' beziehen:

Assidu aux fêtes parisiennes, accueilli des grands cercles, recherché dans les salons, son profil narquois et fin . . . avait pris place désormais dans les médaillons connus du tout Paris. Rois 85.

Das Partizip bezieht sich auf ein Pronomen: Même tombés, la mitraille les déchire encore . . . C. d. L. 19.

3. Häufungen von einzelnen Satzteilen.

Eng verwandt mit Häufungen von Nominalsätzen und oft nicht zu unterscheiden von verschleierten Nominalsätzen, da die Grenzen zwischen den einen und den andern in den meisten Fällen kaum straff zu ziehen sind, sind Häufungen von einzelnen Satzteilen; diese Häufungen lassen sich ohne Weiteres mit den Valeurs der Maler vergleichen. Sie kommen in den Daudetschen Werken ungemein häufig vor und wechseln nicht selten mit reinen Nominalsätzen. Häufungen von Satzteilen ermöglichen, wie auch Nominalsätze und Partizipialkonstruktionen, die Wiedergabe von recht viel Einzelheiten mit einem Satze. Es ist dieselbe Tendenz, die wir beim malerischen Impressionismus festgestellt haben.

a) Häufungen von Subjekten:

Toute ma vie de ces derniers mois, le punch, le billard, le café Barbette, me faisaient l'effet d'un mauvais rêve . . . P. C. 33.

Par les trente fenêtres du wagon wurtembergeois, qui m'emmenait lentement, lourdement, à travers la Souabe, des paysages

se déroulaient, des montagnes, des ravins, des écroulements de riche verdure où l'on sentait la fraicheur des ruisseaux. C.d.L. 316.

Tous les forains, les joueurs d'orgues, les harpistes, les saltimbanques en tournée, s'arrêtaient là comme à une banlieue. Fro. Ris. I 68.

Les gants, la toque, la voilette s'envolèrent épars sur le lit. Soutiens 100.

b) Häufungen von Objekten:

D'abord nous eûmes donc le client de Marseille, puis deux fois le feu dans la même année, puis la grève des ourdisseuses, puis notre brouille avec l'oncle Baptiste, puis un procès très coûteux avec nos marchands de couleurs, puis, enfin, la Révolution de 18 . . , qui nous donna le coup de grâce. P.C. 5.

Mon frère, en s'en allant, m'avait emporté la moelle de mes os, ma force, mon audace et la moitié de ma taille. P.C. 68.

La procession finie, les saints remisés dans leur chapelles, nous allâmes voir les taureaux, puis les jeux sur l'aire, les luttes d'hommes, les trois sauts, l'étranglechat, le jeu de l'outre, et tout le joli train des fêtes de Provence . . . L.d.m.m. 205.

Une tapisserie persane . . . laissait voir l'escalier, son tapis mousseux, ses torchères, dont le gaz brûlait à toute montée. Numa 294.

Im folgenden Beispiel wird das Objekt, der Sammelbegriff *cachettes*, der Daudet zu farblos erscheint, in eine Aufzählung der verschiedenen Arten von Verstecken, als Objekte mit dem bestimmten Artikel, erweitert:

Ces gibiers de forêt ont tant de cachettes, les terriers, les fourrés, les fagots, les brousailles, et puis des fossés, ces petits fossés de bois qui gardent l'eau si longtemps après qu'il a plu. C.d.L. 303.

Nomen werden aufgezählt und werden erst durch den folgenden, mit *ne* sie zusammenfassenden Satz zum Objekt. (Vgl. verschleierte Nominalsätze).

La muse, les pierrots, les cloches, je ne recevais jamais d'autres visites. P.C. 51.

c) Häufungen von Attributen:

x. Häufungen von Genitiven und Partitiven.

Les manches de la djebba relevées laissaient voir deux bras énormes, déformés, chargés de bracelets, de longues chaînettes errant sur un fouillis de petits miroirs, de chapelets rouges, de boîtes de senteurs, de pipes microscopiques, d'étuis à cigarettes, l'étalage puéril et bimbelotier d'une couchette de Mauresque à son lever. Nab. II 132.

Tout à coup un parfum de fleurs, de feuillages, de terre remuée l'arrête une minute au passage. Fro. Ris II 23.

y. Häufungen von Adjektiven und Partizipien.

Sur le chemin de Dannemarie, à un tournant de haie, un champ de blé magnifique, saccagé, fauché, raviné par la pluie et la grêle, croisait par terre dans tous les sens ses tiges brisées . . . C.d.L. 143.

Tout autour, de bons bourgeois avec leurs familles, des officiers en lunettes, des étudiants à petites casquettes rouges, bleues, vert de mer, tous graves, silencieux, écoutaient religieusement l'orchestre de M. Gungel, et regardaient monter la fumée de leurs pipes, sans plus soucier de la Prusse que si elle n'existait pas. C.d.L. 318.

Subitement, une voix, une voix de vieille fée enrouée, cassée, fêlée, appela le Tarasconnais par son nom. T.d.T. 45.

Ce que cette physionomie héroï-comique avait de plus saillant, c'était un grand nez busqué tout luisant de coldcream, et un regard vif, aigu, trop jeune, trop clair pour la paupière lourde et plissée qui le recouvrait. Nab. I 13.

z. Häufungen von sonstigen Attributen.

Debout sur le perron de son petit hôtel de la rue de Lisbonne, rasé de frais, l'oeil brillant, la lèvre entr'ouverte d'aise, ses longs cheveux vaguement grisonnants épandus sur un vaste collet d'habit, carré d'épaules, robuste et sain comme un chêne, l'illustre docteur irlandais Robert Jenkins, chevalier du Medjïdjié et de l'ordre distingué de Charles III d'Espagne, membre de plusieurs sociétés savantes ou bienfaisantes, président fondateur de l'oeuvre de Bethléem, Jenkins enfin, le Jenkins des perles Jenkins à base arsenicale, c'est-à-dire le médecin à la

mode de l'année 1864, l'homme le plus occupé de Paris, s'apprêtait à monter en voiture, un matin de la fin de novembre, quand une croisée s'ouvrit au premier étage sur la cour intérieure de l'hôtel, et une voix de femme demanda timidement: . . . Nab. I, 1.

Trapu, robuste, déjà chauve, avec le teint bilieux des grands travailleurs, Méjean fait à lui seul toute la besogne du cabinet. Numa 87.

d) Häufungen von Verben.

Il sifflotait, crachait très loin, regardait les dames sous le nez, inspectait la manoeuvre, marchait des épaules comme un gros homme, se trouvait charmant. P.C. 14.

La lumière grandit, s'approcha de moi, passa à mes côtés, s'éloigna, disparut . . . P.C. 18.

D'abord il renifla, gronda sourdement, écarta ses griffes, étira ses pattes; puis il se leva, dressa la tête, secoua sa crinière ouvrit une gueule immense et poussa vers Tartarin un formidable rugissement. T.d.T. 16.

Tartarin un peu confus, se défendait de son mieux, suait, soufflait, bondissait, criait. T.d.T. 33.

Le pharmacien . . . bondit, saisit la lettre avec des mains folles, l'emporta dans son antre aux odeurs variées d'elixirs et d'herbes sèches, mais ne l'ouvrit que le facteur parti, lesté et refraichi d'un verre du délicieux sirop de cadavre, en récompense de la bonne nouvelle. T.s.l.A. 34.

Et prise, emportée, jetée aux draps ouverts, une flamme passa sur elle en tourbillon, quelque chose de puissant, de doux, d'irrésistible, dont rien, jusqu'à ce jour, n'avait pu lui donner l'idée qui la roulait, l'enveloppait, s'apaisait pour revenir, pour la reprendre, l'étreindre, l'engloutir encore, sans fin . . . Imm. 57.

e) Häufungen von adverbialen Bestimmungen:

Pour bien connaître les oranges, il faut les avoir vues chez elles, aux îles Baléares, en Sardaigne, en Corse, en Algérie, dans l'air bleu doré, l'atmosphère tiède de la Méditerrannée. L.d.m.m. 231.

Puis, pour se faire aux fraicheurs nocturnes, aux brouillards, à la rosée, il descendait tous les soirs dans son jardin

et restait là jusqu'à des dix et onze heures, seul avec son fusil, à l'affût derrière le baobab . . . T. d. T. 18.

Et pendant qu'en un jargon bizarre, mêlé d'arabe et de provençal, l'illustre Tartarin jetait aux quatre coins de l'horizon, sur la mer, sur la ville, sur la plaine, sur la montagne, sa joyeuse malédiction tarasconnaise, la voix claire et grave des autres muezzins lui répondait, en s'éloignant de minaret en minaret, et les derniers croyants de la ville haute se frappaient dévotement la poitrine. T. d. T. 59.

Un soir, à Saint-Clair, dans la vallée de Chevreuse, ils arrivèrent la veille de la fête et ne trouvèrent pas de chambre. Sapho. 27.

f) Worthäufungen, die von einer Präposition abhängen:

Je me vois encore dans ma chaire . . . au milieu des cris, des pleurs, des grognements, des sifflements. P. C. 29.

Le fait est qu'avec ses cheveux trop longs, son pantalon trop court, ses caoutchoucs, ses bas bleus, son bouquet départemental et cette solennité de démarche particulière à tous les êtres trop petits, le petit Chose devait être tout à fait comique. P. C. 47.

Et sur les placettes ombragées de platanes, dans les vieux bourgs, les cabarets mangés de mouches, dans les salles de danse, partout, c'étaient des allocutions, des sermons, des conférences. P. C. 13.

De là on voyait, à travers les portes vitrées, la grille du dehors, la foule attroupée et parmi d'autres voitures le carosse du Nabab qui attendait. Nab. II 177.

4. Wiederholung des gleichen Wortes.

Ganz eigenartig wirkt die Wiederholung des gleichen Wortes im Fluß der Prosa. Merkwürdig spielt hierbei das akustische Moment beim ganzen Bildcharakter mit. So z. B. wird der Eindruck des Langweiligen der ewigen Näherei in dem Beispiel aus Petit Chose (s. u. S. 49) durch häufiges Wiederholen des Ausdrucks coudre, couture, cousaient, gegeben. Menge, Weite, Alltäglichkeit u. a. m. lassen sich durch intermittierende Epizeuxis sehr anschaulich darstellen.

a) Reine Epizeuxis kommt verhältnismäßig selten vor.

Vite, vite la mère se lève: Jan, où vas-tu? L.d.m.m. 70.

La nuit je l'entendais soupirer, soupirer. P.C. 57.

Je les entendis longtemps, longtemps. L.d.m.m.

Um das Geschrei einer Menge auszudrücken wird sie öfter verwendet:

C'est lui! . . . c'est lui! criait-on. T.d.T. 22.

Adieu, Tartarin! . . . adieu, Tartarin! T.d.T. 23.

On disait: C'est Arthur! c'est Arthur! . . ." C.d.L. 225.

b) Die intermittierende Epizeuxis ist eines der beliebtesten Mittel der Valeurtechnik.

I. Wiederholung von Substantiven.

Moi je me réserve la pièce du bas, une petite pièce blanchie à la chaux. L.d.m.m. 9.

A perte de vue les champs étaient couverts de criquets, de criquets énormes, gros comme le doigt. L.d.m.m. 277.

Et presque aussitôt une petite voix grêle, très aiguë, une voix de grillon malade, entonnant je ne sais quel air à trois notes . . . Sur cet air-là, il-y-avait des paroles. P.C. 51.

C'est la Provence, — la Provence de la mer, la Provence de la montagne. L.d.m.m. 204.

Tout le Midi français s'épanouissait là . . . : Midi gascon, Midi provençal, de Bordeaux, de Toulouse, de Marseille, Midi périgourdin, auvergnat, ariégeois, ardéchois, pyrénéen, des noms en as, en us, en ac, éclatants, ronflants, et barbares . . . quelles barbes gigantesques, trop drues, trop noires, à reflets bleus, des barbes qui déconcertaient le rasoir . . . Numa 20.

La rue, l'infâme rue, était là tout près d'elle. Fro.Ris.II 27.

Derrière eux, Sidi Tart'ri et sa fidèle épouse finissaient la soirée sur leur terrasse, une grande terrasse blanche . . . Tout autour, un millier d'autres terrasses blanches . . . T.d.T 42

II. Wiederholung von Adjektiven.

Le Japon, la Bavière . . . devenaient une espèce . . . de pays de bleu . . . Cette ligne bleue des voyages, je la retrouvais sur les fresques bleues des murailles . . . Et ces soldats bleus . . . et ce grand ciel tranquille d'un bleu de Vergiß-mein-nicht,

et ce cocher bleu qui ramenait à l'hôtel de la Grappe-Bleue: ... C. d. L. 327.

Aurores d'un vert inoui, le vert minéral, le vert poison. 30 ans 146.

Par là-dessus un grand ciel de satin bleu, oh! mais si bleu. T. d. T. 27

Tartarin qui portait en lui l'âme de Don Quichotte, les mêmes élans chevaleresques, le même idéal héroique, la même folie du romanesque et du grandiose. T. d. T. 12.

Faire la paraphrase aimante et charmante du premier regard qui lie les âmes et du premier aveu qui les trouble. Sapho 325.

III. Derselbe Ausdruck wird als Substantiv und Adjektiv mehrfach wiederholt:

Tous ces gens ... d'un air indifférent et détaché. L'indifférance! ... C'était le caractère très particulier de ces funérailles. ... Indifférent et même joyeux, le gros ministre. ... Indifférents les prêtres par profession. Indifférents les de service ... Indifférent M. Louis, dont c'était le dernier jour de servitude, esclave devenu affranchi ... Pauvre Nabab ... il lui semblait qu'il enterrait toute sa fortune ... Et c'était encore une variété d'indifférence. Nab. II 108/9.

IV. Wiederholung des Praedicats:

Fais-toi chroniqueur, imbécile! fais-toi chroniqueur! L. d. m. m. 37.

Ils! c'était tout ce qui attaque, tout ce qui combat, tout ce qui mord, tout ce qui griffe, tout ce qui scalpe, tout ce qui hurle, tout ce qui rugit ... Ils! c'était l'indien sioux dansant autour du poteau de guerre ... C'était l'ours gris des montagnes Rocheuses ... C'était encore le Touareg du désert, le pirate malais, le bandit des Abruzzes ... Ils enfin, c'était ils! ... T. d. T. 10/11.

Par malheur, le gibier manque, il manque absolument. T. d. T. 7.

Après quoi, fouette, postillon! ... Le soleil cuit, la poussière brûle. Fouette toujours! On accroche, on verse! Fouette plus fort! On passe des rivières à la nage, on s'enrhume, on se mouille, on se noie ... Fouette! fouette! fouette! ... T. d. T. 47.

„T'en souviens-tu, Jacques, de notre petit lit de la rue lanterne . . ." Jacque se souvient de cela, et aussi de bien d'autres choses . . . De souvenir en souvenir, minuit sonne . . . P.C. 50.

V. Derselbe Ausdruck wird als Substantiv und Praedicat wiederholt:

Ils étaient là, plus noirs, plus grands que jamais, penchés du matin jusqu'au soir sur une couture interminable; car les yeux noirs cousaient, ils ne se lassaient pas de coudre. C'était pour coudre, rien que pour coudre, que la vieille fée . . . les avait pris . . . . . et, d'un bout à l'autre de l'année, ils cousaient, cousaient sans relâche . . . De temps en temps ils se levaient de dessus leur couture, ... les yeux noirs . . . reprenaient leur couture . . . P. C. 23.

VI. Wiederholung von andern Wortklassen.

Que de fois Tartarin s'est levé . . .! que de fois il a jeté son livre. T. d. T. 10.

On se l'arrachait, on se le disputait, on se l'empruntait, on se le volait. T. d. T. 18.

Mais si loin, mais si vague, mais si émietté par la brise. T. d. T. 54.

Das tout, welches die vorhergehenden Nominalsätze zusammenfaßt und überhaupt jede nachträgliche Erklärung, die auf nominal gehaltene Stellen folgt, bewirkt eine Sehpause für den Leser, in der das vorher beschriebene Bild so lebendig vor die Augen des Lesers treten soll, daß er es fast leiblich zu sehen glaubt.[1]) Allein der Autor weiß wohl, daß durch längeres Überlegen seitens des Lesers die Lebendigkeit des hervorgezauberten

[1]) Lorey faßt diese Ausdrucksweise etwas anders auf: „Der Redende, der mit stark affektischem Ton spricht, benennt mit einem nominalen Ausrufsatz die Person oder den Gegenstand, mit dem er sich gerade in Gedanken beschäftigt. Was er über den betreffenden Gegenstand oder die Person denkt, spricht er zunächst nicht aus, da er in seinem starken Affekt der Meinung ist, daß die Person, der er seine Gedanken mitteilen will, alles Nähere wisse. Da erkennt er plötzlich an dem erstaunten Gesicht des Angeredeten, daß dies durchaus nicht der Fall ist. So fügt er das, was er über das von ihm Benannte aussagen wollte, in einem Verbalsatz hinzu, und nimmt die vorher ausgesprochene Benennung durch ein Personalpronomen nochmals auf."

Bildes verblaßt und sogar entschwindet, und deshalb fährt er nach wenigen Ruheworten in der hastigen, eindringlichen, rastlosen Art seiner Schilderung fort. „... la vision durera jusqu'à ce qu'elle soit chassée par une autre“[1]) sagt Brunetière. Der Leser hat bei Daudets besonders impressionistischen Beschreibungen das Gefühl, neben dem Autor zu stehen: er sieht gemeinsam mit ihm die Szene (Szenerie) und hört nun Glossen nnd Ausrufe darüber. Wenn nach Beendigung des Abschnitts der Leser nachdenkt, so wird er über die Plastizität und Anschaulichkeit der gelesenen Dinge erstaunt sein. Er hat den Eindruck, sie erlebt zu haben.

„Die Dauer des Bildes vor dem Geiste des Lesers wird dadurch gesteigert, daß dieser gespannt die vorausstehenden Nebenbestimmungen schnell liest und vorliest, um dann um so breiter und ruhiger das Schlußbild zu genießen.“[2]) Spitzer sagt das von den Symbolisten, im besonderen von Henri de Regnier, doch kann man dasselbe von den Impressionisten sagen. Die impressionistische Sprache ist gesprochen, sie ist intuitiv psychologisch und nicht konstruiert grammatisch. „Littérature debout“ hat sie Daudet in der Vorrede des Tartarin genannt.[3])

Die Kunst des impressionistischen Schriftstellers besteht darin, bei der Wiedergabe des Gesprochenen soweit als möglich die Unmittelbarkeit der gesprochenen Sprache zu bewahren, weil seiner Meinung nach dadurch die größte Illusion, erzielt wird. Natürlich ist, wie Klemperer in Vorlesungen und sonst immer und immer wieder betont, nicht das Illusion-erwecken-wollen das Primäre, sondern der Impressionist sieht und erlebt selber skizzenhaft, nämlich nervös, in hastiger Bewegtheit, haltlos und ziellos. Es ist das gleiche, was wir bereits betont haben, daß die Technik nämlich aus dem neuen Sehen bedingt ist. Daß alle Impressionisten, — die Maler beweisen das Gegenteil — „nervös, haltlos und ziellos“ seien, halten wir nicht für richtig. Wohl aber sind sie alle, auch die Maler, in erstaunlichem Masse sensibel gewesen.

---

[1]) Brunetière S. 86.

[2]) Spitzer: Aufsätze zur Romanischen Syntax und Stilistik, S. 182.

[3]) Vgl. Brunetière S. 81.

5. Das Anakoluth.

Diesem abgerissenen, hastigen, nominalen, gesprochenen Stil ist es zuzuschreiben, daß man ihn, wie auch die impressionistische Malerei, skizzenhaft genannt hat. Es wurde von den Zeitgenossen auch anerkannt, daß mit diesem Stil alles festgehalten werden konnte. So sagt z. B. Antony: „. . . le style de Daudet . . . sait croquer . . . la chose vue".[1]) Eine Folge davon ist die Anwendung des Anakoluths. Einzelne Seiten weisen oft mehr als 20 abgebrochene Sätze auf. Eigenartig wirkt das auf den Leser. Beispiel:

— Mais oui . . . madame Jenkins, la femme du docteur Irlandais. J'ai soupé chez eux cet hiver.

— „C'est ma mère . . ." Et le jeune homme ajouta sur un ton plus bas:

— „Madame Maranne a épousé en secondes noces le docteur Jenkins . . . Vous êtes surpris, n'est-ce-pas, de me voir dans cette détresse quand mes parents vivent au milieu du luxe? . . . Mais, vous savez, les hasards groupent parfois ensembles des natures si différentes . . . Mon beau-père et moi nous n'avons pu nous entendre . . . j'ai préféré quitter la maison sans le secours de personne . . . Rude affaire! les fonds manquaient . . . Toute la fortune est à ce . . . à M. Jenkins . . . Un jour il m'est arrivé une noce, la mariée tout en blanc, le marié avec un gilet . . . comme ça! . . . Et tous les invités dans des gants blancs qu'ils tenaient à conserver sur leur portrait pour la rareté du fait . . . Non, j'ai cru que je deviendrais fou . . . Ces figures noires, les grandes taches blanches de la robe, des gants, des fleurs d'oranger, la malheureuse mariée sous sa couronne qui fondait dans ses cheveux . . . Et tous si pleins d'encouragements pour l'artiste . . . Voyez-vous cette journée de noces passée dans une photographie . . ." Nab. I 179, 180.

Roumestan chercha un peu . . . Il ne pouvait pas dire bien exactement . . . Numa 82.

„Das Fragmentarische, Skizzenhafte, nur Andeutende, das zu benennen und zu verstehen spannender ist als die keine Rätsel bietende klare Ansicht der Naturalisten"[2]) hat einen

[1]) Antony 771. [2]) Vgl. Köhler.

großen Reiz. Es ist dieselbe Erscheinung, die wir an den Gemälden eines Monet und Pissaro festgestellt haben. Der Leser glaubt unabhängig vom Autor zu sehen, weil er die offengelassenen Sätze selber abschließt. Alles, was der Schriftsteller andeutet, vollendet der Leser unbewußt und schmückt es evtl. mit seiner eigenen Phantasie aus.

Den Leser weiterarbeiten lassen, ist freilich auch Grundsatz der Symbolisten. So liegt bei Mallarmé z. B. dreiviertel des Genusses im Erraten-lassen.

II. Das Hervorheben von einzelnen Satzteilen und Wörtern.

In der gesprochenen, affektischen Sprache wird die Hauptsache möglichst wirksam ausgedrückt und das geschieht einmal durch die begleitende Geste und den Ton und dann durch die Wortstellung und die Wortwahl. Im schriftlichen Niederschlag der Sprache können Geste, Tonhöhe- und Stärke, von den Impressionisten nicht verwertet werden, wohl aber Stellung und Wahl der Worte. Erst bei den Symbolisten spielt Tonhöhe und Stärke eine Rolle. Es wird gezeigt werden, daß die hervorhebende Wortstellung von den Impressionisten sehr häufig gebraucht wurde. Die einzelnen Satzglieder wurden genau auf ihre Ausdruckskraft hin geprüft, und man setzte sie an die wirksamste Stelle[1]). Oder — was in noch mehr Fällen zutrifft — es wurde, um lebendig-anschauliche Schilderungen zu geben, das Impulsive der gesprochenen Sprache nach Möglichkeit festgehalten, damit beim Leser dieselbe impulsive Impression hervorgerufen werde. Der Schriftsteller läßt die Eindrücke auf sich einwirken und konstatiert sie, ohne sie nach Werten zu klassieren, wie ein Seismograph die aufeinanderfolgenden Erschütterungen eines Erdbebens aufzeichnet, ohne sie nach ihrer Stärke zu ordnen. Die Erscheinung wird vom Menschen schneller erkannt als ihr Träger. Dies ist die „impressionistische Auffassung, wie Vossler sagt, vermöge deren die Eigenschaften und Gefühlswerte einer Sache rascher und lebendiger in das Bewußtsein

[1]) Loesch hat diesen Gebrauch Dosierung genannt, gebildet nach dem maltechnischen Terminus „dosage“ von Mauclair.

treten, als diese selbst . . . “ [1]). Aus dieser Auffassung erklärt sich die Wortstellung des Impressionisten. Es ist ähnlich dem Vorgehen der Maler wie wir sahen, die die Erscheinungen nicht einordneten in konstruierte, geordnete Linien, sondern die Eindrücke unverändert von jeglicher Reflektion wiedergaben.

Diese Auffassung hatte zur Folge, daß das klassische „logische“ Satzgefüge zerstört wurde. Die logische Unterordnung wurde nicht mehr durch Konjuktionen bewirkt, sondern durch die Stellung [2]).

a. Hervorhebung durch die Stellung.

1. Um die einzelnen, zuerst apperzipierten Merkmale wirksam wiederzugeben, werden sie an erste Stelle gesetzt, auch wenn sie grammatisches Objekt sind.

A. Absolute Voranstellung, wobei das hervorgehobene Wort durch ce wieder aufgenommen wird.

„Ces brumes-là monsieur, on ne se doute pas comme c'est traitre.“ L. d. m. m. 111 (S. Wandschneider, S. 15 und Rodhe, 27)

„Tu vas me dire que toi ce n'est pas sérieux, que tu ne m'aimes pas.“ Sapho 43.

Leurs trois ans de ménage, ç'a été l'enfer. Sapho 67.

Die Aussage folgt in einem Relativsatz dem durch ein 'Ce sont' betonten Nomen:

Ce sont les lapins qui ont été étonnés! L. d. m. m. 7.

B. Absolute Voranstellung, wobei das hervorgehobene Wort durch das Personalpronomen wieder aufgenommen wird.

Moi qui ne suis pas de la musique, cette musique me fait peine, et je m'éloigne. L. d. m. m. 250.

Ma pauvre tête, qui n'est déjà pas bien forte, je ne sais pas comment elle résiste. Jack. 522.

. . . oui, dans ce grand regard d'entêtement et de douceur, cette dureté de métal que donne l'amour de l'argent, je l'ai vue, elle existe. Numa 194.

Pauvres petits Algériens, que Paris leur sembla sinistre,

---

[1]) Vossler, Frankreichs Kultur, S. 66.

[2]) Vgl. Brunetière S. 86, und besonders Lerch, Typen der Wortstellung (Festschrift für Vossler S. 85 ff.); vgl. auch Strohmeyer, Der Stil der französischen Sprache (2. Aufl. 1926).

passant de l'azur, du soleil, de la vie large de la-bas à une chambre d'hôtel au troisième ... Eva. 16.

C. Voranstellung, wobei das Hervorgehobene durch cela oder rien aufgenommen wird:

Ce grand ciel plombé, cette barque ruisselante, ce pauvre fiévreux roulé dans un vieux manteau de caoutchouc qui luisait sous la pluie comme une peau de phoque, je n'ai jamais rien vu de plus lugubre. L. d. m. m. 124.

D. Das hervorgehobene Wort wird durch ein Adverb wieder aufgenommen:

Car le chemin par la traverse, notre demoiselle n'aurait jamais su s'y trouver toute seule, et moi je ne pouvais pas quitter le troupeau. L. d. m. m. 56.

Le premier Prussien que j'ai rencontré sur la route, j'ai sauté dessus comme une bête sauvage, et je lui ai coupé le cou avec ça ... R. H. 28.

Vous savez, cette sorte de lumière vague qu'il y a dans le rêve, cette atmosphère décolorée et vide, où tout prend un, aspect de phantôme, Jansoulet en fut brusquement enveloppé, saisi, paralysé. Nab I. 222.

E. Die adverbiale Bestimmung steht vor dem Infinitiv:

L'avantage de pouvoir vous remarier, et, dans l'homme qui vous aimerait, de trouver un défenseur naturel pour Maurice et pour vous.

F. Das hervorzuhebende Satzglied steht mit 'jusqu'à' voran:

Jusqu'à ses yeux, dont l'expression changeait, alourdis d'une buée d'eau dormante, où passait l'éclair d'un rire libertin. Sapho 102.

G. Der betonte Infinitiv steht vor dem Hauptverbum:

Au plus la vieille allait, au plus elle apprenait, et pour ce mourir ne voulut. Trente ans 168. (s. Wandschneider S. 16).

In diesem Falle vielleicht gewollter Archaismus.

H. In Participialkonstruktionen tritt das Particip vor sein Substantiv, wodurch sie leicht den Charakter eines Ausrufesatzes annehmen. („Demi-exclamation"! s. Rodhe S. 29).

Fermée, la pharmacie Bézuquet de la Placette, l'armurier Costecalde fermé pareillement, et la confiserie Rébuffat, „à la renommée des berlingots". Disparus, les panonceaux du notaire Cambalalette, et l'enseigne sur toile peinte de Marie-Joseph-

Spiridion Excourbaniès, fabricant de sausisson d'Arles. P. T. 6.

2. An das Ende eines Satzes tritt ein Ausdruck, um dadurch den affektisch gegebenen Satz verständlich zu machen: Erst ungegliederte Gesamtvorstellung, dann nachträglich gegliedert.

A. Das Personal-Pronomen geht voraus:

„Mais de quoi pouvais tu bien leur parler, mon pauvre Tonin, à tous ces enragés?" Soutien 204.

B. Ein Adverb geht voraus:

On y croyait si bien à cette garde nationale! C. d. L. 100.

Son Tambourin lui en fera gagner, de l'argent. Numa 82.

Ah! Grosbourg et les Uzelles en entendirent, des concertos et des sonatos. P. P. 38.

3. Hervorgehobene Stellung der adverbialen Bestimmung.

Besonders auffallend ist die häufige herausgehobene Stellung des Adverbs. Es steht gewöhnlich zwischen Subjekt und Verbum. Diese eigenartige Stellung ist wohl aus dem Bestreben zu erklären, alles, was zur Bestimmung des Subjektes gehört, zusammenzufassen. Denn der Impressionist sieht bildmäßig und will zuerst alles, was zur Beschreibung einer Erscheinung gehört, aufzählen, bevor er das, was mit der Erscheinung geschieht, berichtet. Dasselbe gilt auch von der Häufung von attributiven Adjektiven und Partizipien vor oder hinter einem Substantiv.

Beispiele:

Mais au lieu des beaux livres tout en or et en images . . ., Paris maintenant leur a mis dans les mains la science à la portée des enfants. C. d. L. 203.

D'ailleurs Rosa maintenant se tenait tranquille. Sapho 170.

La dame à ce moment interrompit sa lecture et s'adressa à son sac qui sautait au bout de la cordelière. Sapho 176.

Régis de Fagan, ce matin-là, par les fenêtres larges ouvertes de son nouvel appartement de garçon, guettait l'apparition des fillettes que le tribunal lui accordait deux dimanches par mois. Rose 5.

L'éternel On qui ressemble à tout le monde, l'homme aimable, providentiel, qui, sans rien être par lui-même, sans être bien connu nulle part, va partout, vous conduit partout, ami d'un jour, ami d'une heure, dont personne ne sait le nom, un type essentiellement Parisien. Trente Ans 47.

4. Trennung zusammengehöriger Wörter.

Eine Folge der Hervorhebung einzelner Wörter und des Bestrebens, wenn möglich ein geschlossenes Bild in einen Satz hineinzuzwängen, ist die Trennung zusammengehöriger Wörter.

A. Trennung von Subjekt und Verbum. In der klassischen Sprache auch zulässig, bei Daudet aber besonders ausgeprägt:

Un peu plus loin, Cabassu, un autre „pays", petit homme court et trapu, au cou de taureau, aux biceps michelangesques, qui tenait à la fois du coiffeur marseillais et de l'hercule de foire, masseur, pédicure, manicure, et quelque peu dentiste, mettait ses deux coudes sur la table avec l'aplomb d'un charlatan qu'on reçoit le matin et qui sait les petites infirmités, les misères intimes de l'intérieur où il se trouve. Nab. I. 31.

B. Trennung von Verbum und Objekt:

Mais, à mesure que la journée s'avançait, le soleil, montant dans le ciel, éparpillait sur la mer, sortie de ses brumes, lourde, stupéfaite, immobile avec des transparences de quartz, des milliers de rayons tombant dans l'eau, comme des piqûres de flèches, une réverbération éblouissante, double par la blancheur de roches et du sol, par un véritable sirocco d'Afrique qui soulevait la poussière en spirale sur le passage de la voiture. Nab. II. 215.

C. Trennung von Substantiv und seiner näheren Bestimmung im Genitiv:

I. durch präpositionale Ergänzungen:

Subitement la verve du vieux tomba, son geste de pantin fut coupé en deux par l'apparition devant lui d'une coiffe provençale, toute frémissante. Numa 282.

La femme ne se gênait plus avoir vu l'effet, sur cet enfant, de son passé de débauche brusquement découvert. Sapho 103.

II. durch Partizipien oder Adjektive:

Il assistait au défilé curieux et non encore terminé à minuit des invités de Jenkins. Nab. 64.

La moitié de la pièce était prise par le haut grillage — drapé de rideaux bleues aussi — d'un bureau. Rois 162.

D. Trennung von Präposition und Substantiv durch eine nähere Bestimmung. Durch Spreizstellung, wie Spitzer diese Erscheinung nennt, wird bewirkt, daß „das Geschehene wie zu

einem Ganzen geballt“ wird[1]), denn der Impressionist bemüht sich, die Gesamtvorstellung vom Verstande ungegliedert wiederzugeben, wie er sie einheitlich empfunden hat. Das ‘chaque fois’ ist parenthetisch in den übergeordneten Ausdruck ‘avec la peur d’être trahie’ gestellt. Es ist dies eine der impressionistischsten Sprachformen, wie Loesch S. 85ff. und Spitzer in seinem Aufsatze über die „Spreizstellung bei präpositionalen Ausdrücken im Französischen“ ausführlich gezeigt haben. Vgl, Tobler III 113ff. und Spitzer, Indogerm. Forsch. XLV, 2. S. 196.

Dix ans d’enivrants succès et d’inquiétudes indicibles, ans où elle avait chanté avec chaque fois la peur d’être trahie entre deux couplets . . . Nab. II. 195.

Un sursaut de la flamme, un pétillement du feu, voilà ce qu’on entend, avec de temps à autre une exclamation de M. Joyeuse . . . Nab. I 101/2.

In manchen Fällen muß das Wort wiederholt werden, damit der Satz verständlich bleibt.

La tête, au repos énorme et laide, bossuée d’un grand front audessus duquel se tordait dans un désordre invincible une chevelure noire aigrettée d’un large épi blanc, au nez épais et cassé, à la bouche violente sans un poil de barbe pour la chacher, car son teint avait les ardeurs, les crevasses, les stériités d’un sol volcanique, la tête s’animait merveilleusement dans la Passion. Rois 45/6.

Vgl. Wandschneider 17/8, Burns 280ff. und Rodhe 30ff.

b. Inversion.

Eine weitere aus der impr. Auffassung hervorgehende Folge der Hervorhebung einzelner Wörter oder der Häufung von Attributen, die zum Subjekt gehören, ist die Inversion.

1. Inversion in Hauptsätzen.

A. Nach Adverbien und adverbialen Bestimmungen:

Sur ses genoux repose une grande serviette en chagrin gaufré qu’il regarde tristement. L. d. m. m. 166.

Et dans l’ivresse du succès lui revenait toujours, comme une délivrance suprême, le désistement de sa femme. Numa 316.

[1]) Spitzer, Spreizstellung etc. in Indogerm. Forsch. XLV. 2. S. 198.

B. Inversion nach prädikativem Adjektiv:

Inoubliable m'est restée l'allée de forêt. Souvenier 123.

2. Inversion in Nebensätzen:

J'aurais passé ma vie sous cette fenêtre bénie derrière laquelle travaillaient les yeux noirs. P. C. 23.

Dehors, le vent de la nuit soufflait en éparpillant la musique des cloches, et, à mésure, des lumières apparaissaient dans l'ombre aux flancs du mont Ventoux, en haut duquel s'élevaient les vieilles tours de Trinquelage. L. d. m. m. 214.

Elle l'admirait recevant de haut les compliments dont le bombardait Cardaillac avec sa rondeur brusque. Numa 163.

3. Inversion nach Konjunktionen:

Pedant qu'il mangeait, le patron du café, très fier de son pensionnaire, venait s'asseoir près de lui sur le divan rouge fané qu'il secouait à toutes les quintes de son asthme, tandis qu'à la table voisine s'installait une grande fille maigre. Numa 29.

Vgl. Wandschneider 4ff. und Lerch, Typen der Wortstellung) S. 94 ff.)

c. Hervorhebung durch das Demonstrativ-Pronomen.

Hier muß noch eine Art der Hervorhebung einzelner Wörter angeführt werden, die aus dem Versuch, Anschaulichkeit zu erwecken, entstanden ist. Es ist das die Hervorhebung eines Wortes durch das Demonstrativ-Pronomen[1]):

Il me semble que c'est hier, ce voyage sur le Rhône. P. C. 8.

Moi serré contre mon frère, je regardais de tous mes yeux à travers les grilles, et mêlant dans un même sentiment de terreur ce Paris inconnu, où j'arrivais de nuit, de ce jardin mystérieux, il me semblait que je venais de débarquer dans une grande caverne noire, pleine de bêtes féroces qui allaient se ruer sur moi. P. C. 43.

On sent ... qu'il aime à trouver en rentrant ce petit souper qui mijote, et tient la chambre parfumée et chaude jusqu'à son retour. C. d. L. 240.

Puis la petite demoiselle qui l'accompagnait, tout Allemande dans sa jupe courte ... coupait ce radis en tranches minces à la mode du pays ... C. d. L. 313.

[1]) Vgl. Vossler, Frankreichs Kultur, S. 286ff.

Elle sont cependant bien tentantes, ces jolies collinettes tarasconnaises, toutes parfumées de myrte, de lavande, de romarin; et des beaux raisins muscats gonflés de sucre ... T. d. T. 7.

Il faisait un jour admirable, une lumière chaude où Paris s'épanouissait à ce tournant du boulevard ... Sapho 62.

Dieses emphatische Demonstrativum wirkt sehr suggestiv und trägt dazu bei, den Leser aufhorchen zu machen, die Erzählung ihm persönlich näher zu rücken, indem dadurch Erinnerungen an frühere Stellen oder an bekannte Örtlichkeiten von Paris und andern Orten oder an kurz zurückliegende gesellschaftliche oder politische Ereignisse geweckt werden. (Vgl. Burns, S. 268).

III. Gebrauch unverbrauchter, merkmalsstarker Ausdrücke.

Der Gebrauch seltener, merkmalsstarker Ausdrücke ist für den Impressionismus charakteristisch. Was den impressionistischen Schriftsteller zum „schreiben" trieb, war nicht das geistige, sondern das rein sinnlich, und somit mußte, da jede neue Kunst Neues verlangt, das Äußere, Sinnliche, einen neuen Ausdruck bekommen. Die Lebendigkeit und die Anschaulichkeit der Schilderung erfuhr dadurch eine unerhörte Steigerung; insbesondere dadurch, daß man abgegriffene Ausdrücke wenn möglich vermied, oder ihnen durch ungewöhnliche Anwendung oder durch neue Verbindungen frischen Ausdruckswert abrang. Daudet hat das ganz besonders gepflegt und sich darüber in den „Notes sur la vie" sehr anschaulich ausgelassen: „Quel ennui profond doivent éprouver les épithètes qui vivent depuis des siècles avec les mêmes substantifs. Les mauvais écrivains ne veulent pas comprendre cela: ils croient que le divorce des mots n'est pas permis. Il y a des gens qui ne rougissent pas d'écrire: des arbres séculaires, des accents mélodieux. Séculaire n'est pas laid, mettez-le avec un autre substantif: mousses séculaires, jardins séculaires, etc.; voyez, il fait bon ménage. Bref, l'épithète doit être la maîtresse du substantif, jamais sa femme légitime. Entre les mots il faut des liaisons passagéres, mais pas de mariage éternel. C'est ce qui différencie l'écrivain original des autres" [1]).

[1]) Daudet, Notes sur la vie, 1899, S. 2/3.

Dieses Gebiet ist von Mary Burns erschöpfend behandelt worden und scheidet deshalb aus meiner Untersuchung aus. Es werden nur Beispiele angeführt werden, die für das Verständnis notwendig erscheinen.

Der Impressionist richtet wie gesagt sein ganzes Streben darauf, das 'épithète banale' durch das 'épithète rare' zu ersetzen. Immer ist das der Fall, wo ein Abstraktum einem Konkretum übergeordnet ist. (Vgl. Lerch, Präd. Part. S. 93 ff. und Loesch, Allg. Teil.)

Sous peine de mourir en quelques mois, il fallait revenir en France, dans une humidité d'atmosphère qui pourrait prolonger longtemps, sauver même cette existence si précieuse à toute une famille. Eva 13.

Um neue Schattierungen zu finden, werden mots abstraits in den Plural gesetzt.

Là encore l'ingéniosité de Cardaillac s'était exercée librement, attelant aux guides blanches au lieu des chevaux un peu lourds pour ces fragilités d'aspect et de peintures, huit mules coiffés de noeuds. Nab. I 218/9.

Hier muß ein auffallender Gebrauch von Farbenadjektiven erwähnt werden. Der Impressionist liebt überhaupt Farben möglichst genau zu bezeichnen.

Nous voyons descendre une nuit de demi-deuil, d'un noir violet où se fonçait la pourpre d'un couchant magnifique. C. d. L. 288.

Es ist an dieser Stelle der von Daudet beliebte Gebrauch prädikativer Partizipien für Verbalsubstantive zu nennen. Er gibt dem Impressionisten die Möglichkeit, das vom Wissen gelöste Apperzipierte lebendig darzustellen. (Vgl. Lerch, Präd. Part.)

Non, c'était jusqu'au matin dans la chambre de ces femmes un train de rires, de chansons, de flacons débouchés, des consommations qu'on montait à ces heures indues, des tables qu'on roulait pour le baccara, et sur la tête du ministre, dont l'appartement se trouvait juste au-dessous. Weitere Beispiele finden sich bei Burns S. 261 ff.

a. Onomatopöie.

Eine der eigenartigsten Seiten der Daudetschen Prosa ist die bewußte Verwertung des Akustischen der Sprache, um die Anschaulichkeit zu steigern. Daudet läßt den Leser den Klangwert der Lautzeichen empfinden. Er gibt I. den Klang, den er ausdrücken will, in Worten realistisch wieder.

Um das Kratzen einer Feder zu veranschaulichen:

Un grand bel ange ... écrivait, cra-cra, dans un grand livre plus gros que celui de saint Pierre. L. d. m. m. 135.

Alors M. le duc avait tiré son capelin, et cra ... cra. Ce cra ... cra ... avec lequel le brave homme exprimait le geste du protecteur écrivant le nom des trois fils Méraut faisait invariablement partie du récit. Rois 58.

Ich fasse das Wiederholen des cr (gr in grand und gros) im 1. Beispiel nicht als Alliteration, wie es Draugelattes (S. 6) tut, sondern als reine Tonmalerei auf.

Das Geräusch des Klopfens wird gegeben mit:

„ — Pan! Pan! L. d. m. m. 135.

Ebenso der Knall eines Flintenschusses:

En joue! feu! pan! pan! ... C'était fait. T. d. T. 32.

Pan! ... pan! psst! psst! C'était fait. T. d. T.

Durch das psst! soll das Pfeifen der Kugel veranschaulicht werden.

Das Trommeln wird von Daudet mit:

Ran plan plan! Ran plan plan! (L. d. m. m. 225—29) nachgebildet.

Das Klirren der Schlüssel wird dargestellt:

Les clefs grinçaient avec un bruit terrible — frinc! frinc! frinc! — qui me fit peur. P. C. 17.

Das Rauschen der Seide wird wiedergegeben:

Puis un silence, un frou de jupes. Nab. I 124.

Das Heulen des Wolfes wird ausgedrückt:

Puis ce fut un hurlement dans la montagne: Hou! Hou! Elle pensa au loup. L. d. m. m. 46.

Hou! hou! ... faisait le loup. L. d. m. m. 47. Das loup klingt wie ein Echo. (Siehe Draugelattes S. 6)

Der Ruf einer Rohrdommel:

C'est le butor qui plonge au fond son bec immense d'oiseau-pêcheur et souffle: — rrrououou! L. d. m. m. 315.

Das Gurren einer Taube:

Rrouou. Jack 209.

Der Schrei eines Mauerseglers:

Psst! . . . psst! . . . Fro. Ris. II 63.

Das Meckern einer Ziege:

C'était pitié de la voir tirer . . . en faisant Mé! . . . tristement. L. d. m. m. 41 (Siehe auch T. d. T. 32.)

II. Daudet gibt den Klang, den er ausdrücken will, wieder, indem er einzelne Laute einen ganzen Satz beherrschen läßt. Dieses Musikalisch-Tonmalerische ist sehr charakteristisch. Daudets Gehör war berühmt, und in seiner Sprache liegt oft etwas wie eine Orchestrierung der laufenden Handlung. Der Vergleich mit dem Melodram liegt nahe. Kommt dieses Akustische zu einer nominal gehaltenen Schilderung, so ist das Ideal des literarischen Impressionismus erreicht.

Des Pfeifen des Windes wird veranschaulicht durch häufige Zischlaute:

Un coup de vent subit . . . s'eteint avec un sifflement sous un seuil mal joint. Fro. Ris. II 22.

Um dröhnendes und rasselndes Lärmen darzustellen, wählt er dunkle Vokale, verbunden mit vielen r:

Ce matin, aux premières clartés de l'aube, un formidable roulement de tambour me réveille en sursaut. L. d. m. m. 325.

La diligence rouillée sautait en criant sur ses vieux ressorts. T. d. T. 45.

In diesem Beispiel wird durch den Satzrhytmus das Schütteln der ausgedienten Postkutsche veranschaulicht.

Des roues d'une voiture de roulage entrant à grand bruit par le portail ouvert. C. d. L. 264.

L'énorme ruche ouvrière de la Croix-Rousse bourdonnant de ses cent mille métiers. 30 Ans 78.

Quel fracas de gros rires pareils à l'écrulement d'un tombereau de pierres. Numa 20.

In allen diesen Beispielen werden, um das Dröhnende wiederzugeben, Explosivlaute mit vor oder nachgestelltem **r** und dunkle Vokale, wie **o** und **u** angewendet.

Kreischende Geräusche:

On entendait les pas de l'enfant et de son compagnon s'eloigner en criant sur le sable durci par le froid. Jack 8.

Weitere Beispiele findet man bei Burns S. 283ff. Viele der angeführten Stellen sind jedoch nicht überzeugend.

IV. Die Anrede des Lesers.

Es kam den Impressionisten darauf an, möglichst lebensvoll zu schreiben und dazu konnte der klassische, klar durchkonstruierte und dadurch kalte Satz nicht ausreichen. Da Illusion erweckt werden sollte, verwarf man den geschliffenen, straffen, äußerlich kühlen Stil eines Flaubert; man erlaubte sich sogar, um den Leser in seine Welt zu zwingen, die bei den älteren Realisten verpönte Anrede des Lesers. Allerdings gehen die Mehrzahl der Beispiele nicht mit dem Impressionismus zusammen. Sie sind viel eher als lyrische Durchbrüche anzusehen; vor allem bei Daudet, der mehr als irgend ein anderer dieses Mittel gebraucht und gerade deswegen sich den Vorwurf der Subjektivität zugezogen hat, was in diesem Falle zutrifft; doch glaube ich, daß es sich in einzelnen Fällen um ein Suggestionsmittel handelt. Es soll auch dadurch der Eindruck hervorgerufen werden, daß der Leser neben dem Autor steht und mit ihm das Bild oder den Vorgang betrachtet. Die erste Form ist besonders auffällig. Es kommt vor, daß der Autor den Leser um seine Meinung frägt; (z. B. „devinez quoi! . . . T. d. T. 33) oder ihn um seine Bestätigung bittet und ganz unvermittelt aus der Beschreibung heraus ihn mit 'vous' anspricht oder ähnlich, indem verschiedene, schon oft erwähnte Gestalten, speziell der Held aus einer Erzählung als persönliche Bekannte des Lesers und des Autors hingestellt werden und mit „notre ami, notre homme, notre Méridional, nos braves chasseurs" bezeichnet werden. Daudet geht noch weiter, um die Illusion zu steigern, indem er z. B. Ausrufe einflicht: Je vous jure, je crois bien, ma foi, oder indem er sich wieder an den Leser wendet: Vous pensez, vous voyez, vous comprenez, écoutez bien. Dieses Mittel der Anrede kann wohl der Illussion dienen, natürlich nur, wenn es, so wie

es Daudet in solchen Fällen tut, hastig und ungezwungen angewendet wird. Die Handlung gewinnt hierdurch eine außerordentlich warme Lebendigkeit.

Beispiel: Vous savez, cette sorte de lumière vague qu'il y a dans le rêve, cette atmosphère décolorée et vide, où tout prend un aspect de fantôme. Nab. I 222.

Vous pensez si l'on s'écrasait le nez dehors contre les vitres. Nab. 220. (Burns)

Aus der Volkssprache direkt entnommen sind folgende Fälle. Im Deutschen kann man ähnliche Ausdrücke hören, wie z. B. „Und wie er euch das Fleisch gegessen hat!", wenn der Erzählende besonders anschaulich und lebhaft das Geschehene wiedergeben will. Es ist in diesem Falle mehr ein eindringliches Betonen der Handlung, als eine Anrede.

Beispiele: Et elle vous lui détacha un coup de sabot si terrible, si terrible, que de Pampérigouste même on en vit la fumée, un tourbillon de fumée blonde où voltigeait une plume d'ibis. L. d. m. m. S. 93. (B)

Tout ce monde-là vous avait des mines hâves, jaunes, des yeux agrandis, cercles de fièvre. L. d. m. m. 125. (B)

. . . et la couronne de cheveux — au-dessous de l'autre couronne si correctement tressée — vous avait des revoltes de vie, des reflets de petites plumes ne demandant qu'à s'envoler. Fro. Ris. S. 6. (B)

V. Impressionistische Eigentümlichkeiten beim Verbum.

Als das letzte Hauptmittel impressionistischer Darstellungskunst muß der neuartige Gebrauch des Verbums angeführt werden. Durch die Auflösung des klassisch-logischen Satzes konnte in allen Fällen das Verbum nicht mehr regelmäßig angewendet werden. Daudet hatte recht, wenn er sagte: „Le verbe c'est l'os de la phrase. Michelet désosse ses phrases, les Goncourt parfois aussi"[1]). Daß er selbst dieses Mittel sehr häufig gebraucht hat, hat er nicht gesagt. Wir können bei ihm beobachten, daß das Tätigkeitswort, wenn es seine alte Form verliert, in einer neuen Gestalt als substantiviertes Verbum oder beiseitegeschoben in einem Relativsatz weiterlebt. Bei der Be-

[1]) Notes S. 22.

schreibung eines Bewegungs- und aktionslosen Stoffes konnte natürlich das Verbum ganz weggelassen werden. Was das Primäre war, das Auflösen des klassischen Satzgefüges durch Hervorhebung einzelner Satzglieder oder durch Unterdrückung des Tätigkeitswortes, wird schwer zu unterscheiden sein. Vermutlich ist beides die Folge des neuen bildhaften Sehens, bei dem die Tätigkeit und jede Bewegung an sich abstrakt gefaßt wird und zwar dadurch, daß man erstens die Verben substantiviert und das alte Subjekt als Genitiv zu ihm setzte, wenn die Bewegung zuerst beobachtet wurde, z. B. le mouvement d'une porte, oder dadurch, daß zweitens das Verbum weggelassen wurde, falls die Merkmalsvorstellung primär war und es evtl. in einen Relativsatz rückte, z. B. une porte qui s'ouvre. Auch diese Abweichung vom klassischen Sprachgebrauch läßt sich auf das bildhafte Sehen zurück führen. Der Künstler empfindet im ersten Falle die Bewegung, das Öffnen, besonders stark; nachträglich nennt er, die Gesamtvorstellung für den Hörer (Leser) zergliedernd, den Träger der Bewegung. Im zweiten Falle wird die Türe als Träger der Bewegung besonders stark wahrgenommen. Der Impressionist drückt das ohne weitere Reflektion auch so aus: La porte; erst nachträglich sagt er, daß es eine Türe sei, qui s'ouvre. (Siehe S. 32) Beispiele von substantivierten Verben: Dans le parc, des hérissements de kiosques, de belvédères, des miroitements de serres, de bassins, Weitere Beispiele bei Burns, S. 262.

Die Merkmalsvorstellung ist primär, das Verbum rückt in einen Relativsatz: „Une fenêtre, qui s'ouvre, le bruit d'un corps sur les dalles de la cour, et c'est tout ... (L. d. m. m. S. 70) weitere Beispiele s. o. S. 34ff.

a. Imperfekt.

Als weitere Auffälligkeit bei dem Gebrauch des Verbums wäre die häufige Anwendung des Imperfektes an Stellen, wo bisher das Passé défine angewandt wurde, zu nennen[1]). Das Imperfekt wurde im Französischen gebraucht, „um die

[1]) Vgl. die grammatisch-psychologische Studie von Lorck: Passé défini, Imparfait passé indéfini. Heidelberg, 1914 und Lerch: Imperfekt als Ausdruck der lebhaften Vorstellung, Zeitschrift für rom. Philologie 1923.

Nebenumstände, Begleiterscheinungen, Szenerie, Milieu, Motive, Begründungen und Ergebnisse, das Verharrende, Bleibende, Rückständige, Rückläufige, Vorausgegangene, das Allgemeine, Gewöhnliche, Unbedeutende ... zu veranschaulichen"[1]). Vossler sagt, daß dem Imperfekt „eine analytische, beschreibende, erklärende, man könnte auch sagen, eine statische", dem Passé défini „eine dynamische, synthetische, erzählende, deutende" Auffassung der Vergangenheit entspreche[2]). Daß nun das Imperfekt von den Impressionisten auch dort gebraucht wurde, wo früher das Passé défini stand, ist nicht mangelndes Feingefühl für die Bedeutung und den Wert des Imperfektums, sondern läßt sich wiederum aus der neuen Einstellung der lebendigen Welt gegenüber erklären. Sie sahen nicht das Dynamische im Leben, sie erzählten es auch nicht, indem sie die einzelnen Tatsachen zeitlich und räumlich scharf von einander trennten, sondern sie sahen einzelne, sie besonders interessierende Bilder aus dem Leben, die festgehalten wurden; sie beschrieben und interpretierten das Weltgeschehen in einzelnen, feststehenden Bildern[3]). Dazu brauchten sie das Imperfekt, das den Gedanken der Zeitdauer in sich schließt.

Es kommt dabei wohl noch ein anderer Grund zur Geltung, der manche Impressionisten, ohne daß es ihnen zum Bewußtsein kommt, das Imperfekt anwenden läßt. Sie wollen festhalten, was ihnen entgleitet, die Zeit, die niemals festzuhalten ist. Das Imperfekt ist ein Gegengewicht ihrer inneren Hast, es ist geradezu ein Ausdruck ihrer Sehnsucht nach Dauer[4]). Es handelt sich, um es hier nocheinmal hervorzuheben, nicht um eine Übertragung des naturgemäß Statischen der bildenden Kunst auf die Sprache, sondern um eine parallele Erscheinung, die ihren Grund in einem gleichen sinnlichen Wahrnehmen der Erscheinungswelt hat. Wenn also der Impressionist von einzelnen Geschehnissen oder auch von einer Reihe aufeinanderfolgender Ereignisse spricht, so will er durch das Imperfekt den Charakter des Bildhaften geben. Z. B. in dem Satze: „La dépêche

[1]) Vossler. Sprachphilosophie, München 1923, S. 42.

[2]) Ebenda.

[3]) Brunnetière, S. 84.

[4]) Vgl. Klemperer V/2, Die Prosa. spez. S. 142ff. und S. 87ff.

donnée, le garçon parti, elle ouvrait la fenêtre au soleil blond qui entrait à flots comme l'eau d'une écluse“ [1]), steht das Geschehnis des Fensteröffnens im Imperfekt, obwohl als Regel angesehen wurde, daß Geschehnisse oder Tatsachen als Aussagen von begrenzter Gültigkeit im Passé défini stehen [2]). Nun hat Lerch gezeigt, daß jede vergangene Handlung ohne „Rücksicht auf ihre Dauer oder ihr Verhältnis zu einer anderen vergangenen Handlung entweder schlechthin apperzipiert, oder lebhaft vorgestellt werden“ kann; im ersten Falle wird sie durch das Passé défini, im anderen durch das Imperfekt ausgedrückt“ [3])

---

[1]) Rois, S. 388.

[2]) Strohmeyer, Franz. Schulgrammatik, Teubner 1919.

[3]) Lerch, Imperfektum als Ausdruck der lebhaften Vorstellung, S. 402.

Bei Lorck, S. 23 ff. lesen wir: „In seinem (Brunetières) Buche: 'Le roman naturaliste', 1882, S. 84, spricht sich ersterer (Brunetière) so aus:

„Il s'agit maintenant de composer et de fixer les tableaux. C'est pour cela que M. Daudet mettra le plus souvent la narration à l'imparfait. Au premier coup d'oeil vous ne voyez là qu'une singularité de style, une fantaisie d'écrivain. Si vous y regardez de plus près, c'est un procédé de peintre. L'imparfait, ici, sert à prolonger la durée de l'action exprimée par le verbe, et l'immobiliser en quelque sorte sous les yeux de lecteur. 'Sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maîtresse, il faisait une singulière figure en redescendant l'escalier.' Changez un mot et lisez: 'Sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maîtresse, il fit une singulière figure en redescendant l'escalier'. Le parfait est narratif, l'imparfait est pittoresque, il vous oblige à suivre des yeux le personnage pendant tout le temps qu'il met à descendre l'escalier. M. Daudet dira donc excellement: 'Les franciscains montaient, erraient parmit d'étroits corridors . . .' parcequ'errer et monter sont des actions qui durent et se continuent; mais six lignes plus bas, il dira non moins bien, toujours guidé par son instinct d'artiste: 'Les franciscains échangèrent un regard significativ' parce que l'action d'échanger un regard est plus prompte que la parole, et s'achève en moins de temps qu'il n'en faut pour l'écrire. Si cependant il avait dit: 'Les franciscains échangeaient des regards significatifs', cela voudrait dire que, tandis qu'ils échangent des regards, une tierce personne, qu'ils regardent ou qu'ils écoutent, parle ou agit devant eux. Il dira trés bien encore, en dépit de l'apparente irrégularité: 'La lecture finie, le moine se dressait, marchait à grands pas', c'est-àdire le moine se dressa, puis il marcha, puis il se dressa, puis il se remit à marcher; et pour le lecteur attentif, l'imparfait prolonge l'action alternative du moine jusqu'à la fin de la phrase — ou, pour mieux dire, jusqu'à l'évocation d'un autre tableau qui vienne remplacer le premier.“

Wenn man die von Brunetière besprochenen Fälle im einzelnen vornimmt, so ließe sich das Imperfekt in „il faisait une singulière figure en redescendant l'escalier“ (Daudet, Les rois en exil, E. Flammarion, S. 428) schon durch den Beziehungs-

Die Impressionisten wollten lebhafte Vorstellung erwecken und wendeten deshalb nicht das Passé défini, sondern das Imper-

---

denkakt auf en redescendant l'escalier, also durch den Parallelismus der beiden Vorstellungsgruppen erklären. Stünde das Defini, so würde der Zusatz nur als nähere, zeitlich örtliche Bestimmung gedacht werden. Auch „les franciscains échangeaient un regard significatif" involviert, wie es Brunetière selbst feststellt, eine Bezugnahme, die auch rein gefühlsmäßig sein kann, auf ein anderes Geschehen oder Sein. Das innere Verweilen auf dem Gedanken, das der Beziehungsakt mit sich bringt, stellt ein ruhendes Moment in der Bewegung, eine Pause in der Sukzessionsvorstellung dar. „L'action s'immobilie" sagt richtig Brunnetière, doch sind repos und durée durchaus verschiedenartige Begriffe. Wirkliche Perfecta historica mit dem Blick in die Perspektive des Geschehens liegen dagegen in den beiden anderen Fällen vor. Mit seiner Auffassung von „la lecture finie, il se dressait, marchait à grands pas" (l. c. S. 48), als ein alternatives wiederholtes Geschehen möchte Brunnetière kaum dem Sinn gerecht werden. Die Imperfecta haben hier dieselbe Geltung, wie in „les franciscains montaient, erraient parmi d'etroits corridors" (l. c. S. 40). Einmalige Geschehnisse werden anschaulich aufgefaßt, indem das Gefühlsinteresse an den mitgeteilten Tatsachen das Phantasiedenken weckt. Wie unmittelbar die Vorstellung ist, zeigt die ins einzelne gehende Beschreibung der Gänge: „d'etroits corridors encombrés de bottes crottées et de bottines à hauts talons." Das Imperfekt wird auch weiterhin beibehalten: „mais il n'y prenaient pas garde, les balayaient au passage avec leurs jupes rudes et la croix de leurs grands chapelets." Dann aber folgen Definita: „et s'émurent à peine quand une belle fille . . . traversa le palier du troisiéme étage . . . Pourtant ils échangèrent un regard significatif . . . Arrivés au cinquième, les moines eurent encore un moment d'embarras." Während der Schriftsteller das Hinaufsteigen und Umherirren der Mönche in den Treppen und Gängen wie im Bilde vor sich sieht, machen sich die einzelnen Erlebnisse nur episodenhaft als Geschehnisse geltend. „Ils s'émurent" und „ils eurent" bieten auf Grund ihrer inchoativen Bedeutung dem Phantasiedenken keine Unterlage. Bei dem obigen „il faisait une singulière figure" wäre nach Daudetschem Sprachgebrauch das Imperfekt auch ohne Bezugnahme auf anderes Geschehen leicht zu deuten. Die Vorstellungen „sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maitresse" haben das Mitgefühl des Erzählers angeregt und veranlassen ihn zu einem innerlichen Verweilen auf dem Gedanken: „So ohne einen Pfennig, ohne Krone, ohne Frau und Maitresse nahm er sich merkwürdig aus." Diese Anteilnahme an den seelischen Vorgängen, dies Hineinversetzen in die Gemütslage der handelnden Personen ist überall nachweisbar, „puis un coup d'oeil aux robes de bure la faisait changer de ton, et elle indiquait, dans le plus grand trouble, la chambre d'Elysée Mérant" (l. c. S. 40); „là-dessus, le duc d'Athis, enchanté du renseignement, le remerciait beaucoup" (S. 58); „elle s'animait à son discours, le précipitait vers la fin, puis cinglait son cheval d'un 'hep vigoureux'" (S. 131); „sans un cri, sans une plainte, toute à son nstinct de mère, de sauveteur, elle saisisait l'enfant, l'emportait dans sa robe, vers le bassin". (S. 440) Während das Defini nur sachlich berichtet, vibriert beim Imperfekt die Seele des Erzählers mit. Ein aus Mitgefühl entspringendes Miterleben der ausgesagten Ge-

fekt an. Im Satze: „Ensuite, ils parlèrent de son ménage, et, baissant la voix, se faisant des confidences, riaient familièrement, redevenus amis“,[1]) ist das Lachen lebhafter empfunden als das Plaudern.

Weitere Beispiele des „Imperfekts als Ausdruck der lebhaften Vorstellung“:

Et le soir même, Delobelle, arrivé le premier à la brasserie, s'installait à leur ancienne table, demandait une canette et deux verres, et attendait. Il attendit longtemps, l'oeil sur la porte, frémissant d'impatience. Fro. Ris. I 42.

Charlon attachait son bateau à un pieu, déballait sa chasse et sa pêche, un bêchet et deux charlottines, nettoyait le quai du sang de l'anguille et de sa dépouille. Trésor 63.

Il gagnait la porte à reculons, ébloui par l'éclat des ordres officiels et l'extraordinaire expression de Numa transfiguré. Celui-ci resta très flatté de cette timidité subite qui lui donnait une haute opinion de ce qu'il appela désormais „son air ministre“, la lippe ma jestueuse, le geste contenu, le grave froncement des sourcils. Numa 103.

Im vorangehenden Beispiel tritt besonders klar hervor, daß die lebhaft empfundene Handlung des Die-Türe-Erreichens im Imperfekt steht, währenddem das Geschmeicheltsein schlechthin konstatiert wird und deshalb im Passé défini steht.

Le dessin arrivait à Elysée en passant par la bruyante flatterie de Boscovich. Il le regardait longuement, le rendait sans rien dire à son voisin. Rois. 142.

Tout à coup, vers les premiers jours de l'hiver, arrivait aux Uzelles une lettre du général-duc. P. P. 32.

Besonders auffällig und häufig ist der Gebrauch des Imperfekts bei Beschreibungen von Empfängen, Festlichkeiten u. ä.

De partout les laquais se hâtaient, ouvraient les portes à deux battants, formaient la haie, tandis que le suisse, le chapeau en bataille, annoncait du retentissement de sa pique sur les dalles le passage de deux ombres augustes . . . La femme montait droite et fière, enveloppée de ses noires man-

schehnisse spricht sich in dieser Erzählungsweise aus. Die Empfindsamkeit, die Sensibilität des Schriftstellers ist also hier im Spiele.“

[1]) Fro. Ris. I 43.

tilles d'espagnole; l'homme se tenait à la rampe, plus lent et fatigué, le collet de son pardessus clair remontant sur un dos un peu voûté qu'agitait un sanglot convulsif. Nab. II, 95.

On partait. Madame Hemerlingue reconduisait quelques-unes de ces dames, tendait son front à la vieille princesse s'inclinait sous la bénédiction de l'évêque Arménien, saluait d'un sourire les jeunes gandins à cannes, trouvait pour chacun l'adieu qu'il fallait avec une aisance parfaite. Nab. II S. 137.

Dans la confusion du brouillard, on apercevait une dizaine de voitures rangées en ligne, . . . Tout révelait un luxe ordonné, reposé, grandiose et sûr. „J'ai beau venir matin, d'autres arrivent toujour avant moi" se dit Jenkins en voyant la file où son coupé prenait place; . . . Dès l'antichambre, le luxe de cet intérieur arrivait par bouffées tièdes et capiteuses. Cela tenait à la fois de la serre et de l'étuve . . . Jenkins s'épanouissait à ce soleil factice de la richesse; il saluait d'un „bonjour, mes enfants" le suisse poudré, . . . les valets, effleurait du doigt la grande cage . . . et s'élançait en sifflotant sur l'escalier . . . Nab. I, 4/5 ebenso T. d. T. 59/60 s. u. auf S. 74.

In diesem Beispiel kommt sehr klar der Gebrauch des Imperfektums als Ausdruck der lebhaften Vorstellung zur Geltung. Alles, was mit den Sinnesorganen aufgenommen werden kann: steht im Imperfekt. Nur das, was Jenkins in Gedanken tut, „J'ai beau etc." se dit Jenkins steht im Passé défini, denn das kann nicht jeder beliebige Zuschauer bemerken.

Eines der grandiosesten Kapitel impressionistischer Darstellung in Daudets Prosa ist das Begräbnis des Herzogs de Mora. (Nab. II, S. 105/111.) In der ganzen Beschreibung wird ausschließlich das Imperfekt gebraucht, soweit nicht Nominalsätze vorherrschen.

VI. Typisch impressionistische Wendungen.

Das, was wir als das Wesen des Impressionismus festgestellt haben, „besteht darin, daß der Autor vorzugsweise das mit den Sinnen Wahrgenommene gibt, unter möglichster Ausschaltung der korrigierenden Tätigkeit des Verstandes, der Reflexion[1])."

---

[1]) Lerch, Rezension von Strohmayer: D. Stil der franz. Sprache. Z. f. frz. engl. U. Bd. 26, S. 146.

Dem impressionistisch sehenden Menschen „treten die Eigenschaften und Gefühlswerte einer Sache rascher und lebendiger ins Bewußtsein als die Sache selbst[1])." Das muß sich auch in der Benennung der Erscheinungsträger zeigen.

Daudet benennt häufig die Leute mit dem Auffallendsten ihrer Erscheinung. Beispiele:

L'une vieille, ridée, ratatinée, pliée en deux, avec d'énormes lunettes qui lui cachaient la moitié du visage; l'autre, jeune et svelte, un peu grêle comme tous les fantômes, mais ayant, — ce que les fantômes n'ont pas en général, — une paire d'yeux noirs, trés grands, et si noirs, si noir. La vieille tenait à la main une petite lampe de cuivre; les yeux noirs, eux, ne portaient rien ... P. C. 18.

Mais le plus navrant de tout, oh! le plus navrant, c'est une petite robe noire assise dans un coin de la maison, et tricotant du matin au soir, sans rien dire, avec de grosses larmes qui lui coulent. P. C. 89.

Un peu plus loin, on lui prit son cheval; c'était pour un képi à huit galons très-pressé d'aller voir ce qui se passait à l'Hôtel-de ville. C. d. L. 170.

Il y avait des profils tournés l'un vers l'autre, des manches d'habit noir derrière de corbeilles d'asclépias, une mine rieuse d'enfant au dessus d'une glace au fruits, et le dessert au niveau des visages entourait toute la nappe de gaieté, de couleurs, de lumières. Fro. Ris. 6.

En fait de pittoresque, deux ou trois fracs palmés de vert s'installent tout en haut devant la table et le verre d'eau sucrée; et c'est un de ceux-là qui prononce la phrase consacrée: La séance et ouverte ... Rois 290.

Es ist in diesem Kapitel versucht worden, die verschiedenen technischen Mittel der impressionistischen Sprache an Hand der Prosa von Daudet festzustellen. Es wurde gezeigt, daß eigentlich alle diese impressionistischen Spracheigentümlichkeiten auf eine Wurzel zurückzuführen sind: Die neue Einstellung der Außenwelt gegenüber, das neue Sehen. Der Eindruck einer Erscheinung wird nicht vom Verstande des Künstlers gereinigt und gestaltet, sondern der Künstler ist bemüht, den empfangenen

[1]) Vossler a. a. O.

Eindruck möglichst frisch, unverändert wiederzugeben, damit das Kunstwerk beim Leser womöglich denselben Eindruck hinterläßt oder wenigstens annähernd denselben Eindruck hinterläßt, den der Künster von der Natur gehabt hat. Der Impressionist ist „par définition derjenige, der gar keinen eigenen Standpunkt haben will, der sich an die Erscheinungen hingibt, ohne sie rational zu kontrollieren und zu korrigieren[1])".

F. Wahl des Sujets.

Es bleibt zu untersuchen, was die Impressionisten vorzugsweise dargestellt haben. Man kann das allgemein formulieren, indem man sagt: Der Impressionist hat nur das schriftlich festgehalten, was er mit seinen Sinnen wahrgenommen hat. „Sentir ce qui est, et dire ce qu'on a senti", so hat Zola sich über die Stoffwahl Daudets ausgedrückt[2]). Was darüber hinausgeht, seien es persönliche Bemerkungen (bei Daudet sehr häufig) oder Erklärungen, gehört nicht mehr zum impressionistischen Stil.

Es gibt keinen ausgesprochenen Stoff für die impressionistischen Schriftsteller, wie es streng genommen auch keine Lieblingsthemen in der impr. Malerei gab. Albalat berichtet: „Daudet n'a pas voulu et choisi son oeuvre, il a peint ce qu'il a vu"[3]). Das Außergewöhnliche, das Heroische, interessiert den Impressionisten nicht mehr als das Alltägliche, „die Summe der unbedeutenden, unbewußten, inhaltslos verfliegenden Stunden, des unbelebten (vegetativen oder mechanisierten) Hinlebens"[4]). Dennoch muß zugestanden werden, daß einzelne Gebiete häufiger dargestellt wurden. Es sind besonders solche Themen, die der Schwierigkeit ihrer Darstellung wegen den Vorimpressionisten verschlossen waren, und die die Impressionisten, nachdem sie ihre Technik erkannt hatten, die sich aus ihrem neuen Sehen gebildet hatte, durch ihre neue Darstellungsweise festhalten konnten.

Hierher gehören Schilderungen von bewegten Szenen, wie Menschengedränge, Aufläufe.

---

[1]) Gertraud Lerch, Die uneigentlich-direkte Rede in Idealistische Neuphilologie, Festschrift für Karl Voßler, S. 119.

[2]) Zola, Les Romanciers natáralistes. 283.

[3]) Albalat S. 6.

[4]) Klemperer V/2 S. 65.

C'était un soir, chez l'armurier Costecalde, Tartarin de Tarascon était en train de démontrer à quelques amateurs le maniement du fusil à aiguille, alors dans toute sa nouveauté . . . Soudain la porte s'ouvre, et un chasseur de casquettes se précipite effaré dans la boutique en criant: „Un lion! . . . un lion! . . .“ Stupeur générale, effroi, tumulte, bousculade. Tartarin croise la baionnette, Costecalde court fermer la porte. On entoure la chasseur, on l'interroge, on le presse, et voici ce qu'on apprend: . . . T. d. T. 15.

Un cri de terreur lui répondit. Tarascon, affolé, se précipita vers les portes. Tous, femmes, enfants, portefaix, chasseurs de casquettes, le brave commandant Bravida lui-même . . . T. d. T. 16.

Wirtshausszenen.

En attendant, le punch circulait, les verres vides s'emplissaient, les verres remplis se vidaient; c'était des toasts, des oh! oh! des ah! ah! des queues de billard en l'air, des bousculades, de gros rires, des calembours, des confidences . . . P. C. 19.

Schlägereien und Streitereien.

Le misérable tenait cachée . . . une énorme règle en fer. A peine eus-je levé la main, qu'il m'assena, sur le bras un coup terrible. La douleur m'arracha un cri. Toute l'étude battit des mains. Pour le coup, je perdis la tête. D'un bond, je fus sur la table, d'un autre, sur le marquis; et alors, le prenant à la gorge, je fis si bien, des pieds, des poings, des dents, de tout, que je l'arrachai de sa place et qu'il s'en alla rouler hors de l'étude, jusqu'au milieu de la cour . . . Ce fut l'affaire d'une seconde . . . P. C. 29. . . . Les deux nègres, croyant avoir affaire à un voleur, se précipitèrent sur le Tarrasconnais, la matraque haute . . . Ce fut une terrible bousculade . . . Les nègres tapaient, les femmes piaillaient, les enfants riaient. Un vieux cordonnier juif criait du fond de sa boutique: „Au zouge de paix! Au zouge de paix!“ . . . A ce moment, un homme fendit la foule, écarta les nègres d'un mot, les femmes et les enfants d'un geste, releva Tartarin, le brossa, le secoua, et l'assit tout essoufflé sur une borne. T. d. T. 49/50.

Straßenbilder.

Là-bas, dans les quartiers populeux, resserrés et noirs, dans le Paris commerçant et ouvrier, on ne connaît pas cette jolie

brume matinale qui s'attarde aux grandes avenues; de bonne heure l'activité du réveil, le va-et-vient des voitures maraîchères, des omnibus, des lourds camions secouant leurs ferrailles l'ont vite hachée, effiloquée, éparpillée. Chaque passant en emporte un peu dans un paletot râpé, un cache-nez qui montre la trame, des gants grossiers frottés l'un contre l'autre . . . Mais dans cette portion de Paris espacée et grandiose, où demeurait la clientèle de Jenkins, sur ces larges boulevards plantés d'arbres, ces quais déserts, le brouillard planait imaculé, en nappes nombreuses, avec des légèretés et des floconnements de ouate. Nab. I 3.

Städteschilderungen.

Alger débordant et grouillant, vraie Bagdad des Mille et une nuits; toute l'Afrique accourue, entassée autour de la ville, battant ses portes à les rompre, comme un simoun. Caravanes de nègres et de chameaux chargés de gomme, tentes de poil dressées, une odeur de musc humain sur toute cette singerie qui bivouaquait au bord de la mer, dansait la nuit autour de grands feux, s'écartait chaque matin devant l'arrivé des chefs du Sud pareils à des rois Mages avec la pompe orientale, les musiques discordantes, flûtes de roseau, petits tambours rauques, le goum entourant du prophète aux trois couleurs; et derrière, mené en laisse par des nègres, les chevaux destinées en présent à l'Emberour, vêtus de soie, caparaçonnés d'argent, secouant à chaque pas des grelots et des broderies . . . Sapho 85.

Man bemerkt, daß bei Daudet auch die akustischen und geruchsinnlichen Impressionen festgehalten werden.

Hafenbeschreibungen siehe S. 39 f. Tart. d. T. S. 23 ff. und S. 52 Sapho 76.

Gesellschaften.

En haut, dans les salons de réception, même assemblage bizarre et glorieux. C'était un va-et-vient sur les tapis des deux premières pièces désertes, un passage de froissements soyeux, jusqu'au boudoir où la baronne se tenait, partageant ses attentions, ses cajoleries entre les deux camps bien distincts; d'un côté, des toilettes sombres, d'apparence modeste, d'une recherche appréciable seulement aux yeux exercés, de l'autre, un printemps tapageur à conleurs vives, corsages opulents, diamants prodigués, écharpes flottantes, modes d'exportation où l'on sen-

tait comme un regret de climat plus chaud et de vie luxueuse étalée. De grands coups d'éventails par ici, des chuchotements discrets par là.

Très-peu d'hommes, quelques jeunes gens bien pensants, muets, immobiles, suçant la pomme de leurs cannes, deux ou trois figures de schumaker, debout derrière le large dos de leurs épouses, parlant la tête basse comme s'ils proposaient des objects de contrebande; dans un coin, la belle barbe patriarcale et le camail violet d'un évêque orthodoxe d'Arménie. Nab. II 127/8.

Festlichkeiten.

. . . Dès l'aube, on s'empile tous — élèves et maîtres — dans de grandes tapissières pavoisées aux couleurs municipales, et le convoi part au galop, traînant à la suite, dans deux énormes fourgons, les paniers de vin mousseux et les corbeilles de mangeaille . . . En tête, sur le premier char, les gros bonnets et la musique. Ordre aux ophicléides de jouer très fort. Les fouets claquent, les grelots sonnent, les piles d'assiettes se heurtent contre les gamelles de fer-blanc . . . Tout Sarlande en bonnet de nuit se met aux fenêtres pour voir passer la fête du principal.

C'est à la Prairie que le gala doit avoir lieu. A peine arrivé, on étend des nappes sur l'herbe, et les enfants crèvent de rire en voyant messieurs les professeurs assis au frais dans les violettes comme de simples collégiens . . . Les tranches de pâté circulent. Les bouchons sautent. Les yeux flambent. On parle beaucoup . . . P. C. 28. Siehe auch Sapho 5 ff.

Hochzeiten. Siehe Fro. Ris 5 ff.

Beerdigungen. Nab, II, 99 ff.

Empfänge. Nab I, 4 ff.; II, 127 ff. (Siehe S. 100/1).

Aber nicht nur bewegte Szenen beherrschte der Daudet'sche Stil, sondern auch

Portraits.

. . . Ce petit homme au grand front d'utopiste, poli, bosselé et vide comme une boule de jardin . . . Fro. Ris. 6.

Enorme, apoplectique, tout le sang afflué aux joues tombantes, lie de vin, en contraste avec une peau d'ancienne blonde, ce qu'on voit du cou très blanc, du front où de belles coques

soignées, d'un argent mat, sortent d'un bonnet à rubans mauves, le corsage agrafé de travers, mais imposant tout de même . . . l'air majestueux, le sourire agréable, ainsi vous apparaît d'abord madame Portal dans le demi-jour de son salon toujours hermétiquent clos selon la mode du Midi . . . Numa S. 58.

D'abord, le maître du logis, espèce de géant — tanné, hâlé, safrané, la tête dans les épaules — à qui son nez court et perdu dans la bouffissure du visage, ses cheveux crêpus massés comme un bonnet d'astrakan sur un front bas et têtu, ses sourcils en broussailles avec des yeux de chapard embusqué, donnaient l'aspect féroce d'un Kalmouk, d'un sauvage de frontières, vivant de guerre et de rapines. Heureusement le bas de la figure, la lèvre lippue et double, qu'un sourire adorable de bonté épanouissait, relevait, retournait tout à coup, tempérait d'une expression à la saint Vincent de Paul cette laideur farouche, cette physionomie si originale qu'elle en oubliait d'être commune. Et pourtant l'extraction inférieure se trahissait d'autre facon par la voix, une voix de marinier du Rhône, éraillée et voilée, où l'accent méridional devenait plus grossier que dur, et deux mains élargies et courtes, phalanges velues, doigts carrés et sans ongles, qui, posées sur la blancheur de la nappe, parlaient de leur passé avec une éloquence gênante. En face, de l'autre côté de la table, dont il était un des commensaux habituels, se tenait le marquis de Monpavon, mais un Monpavon qui ne ressemblait en rien au spectre maquillé, aperçu plus haut, un homme superbe et sans âge, grand nez majestueux, prestance seigneuriale, étalant un large plastron de linge immaculé, qui craquait sous l'effort continu de la poitrine à se chambrer en avant, et se bombait chaque fois avec le bruit d'un dindon blanc qui se gonfle, ou d'un paon qui fait la roue. Nab. I 27/28.

Landschaften.

Les terres cultivées dépassées, nous voici en pleine Camargue sauvage. A perte de vue, parmi les pâturages, des marais, des roubines luisent dans les salicornes. Des bouquets de tamaris et de roseux font des flots comme sur une mer calme. Pas d'arbres hauts. L'aspect uni, immense de la plaine, n'est pas troublé. De loin en loin, des parcs de bestiaux étendent leurs toits bas presque au ras de terre. Des troupeaux dispersées,

couchés dans les herbes salines, ou cheminant serrées autour de la cape rousse du berger, n'interrompent pas la grande ligne uniforme, amoindris qu'ils sont par cet espace infini d'horizons bleus et de ciel ouvert. Comme de la mer unie malgré ses vagues, il se dégage de cette plaine un sentiment de solitude, d'immensité, accru encore par le mistral qui souffle sans relâche, sans obstacle, et qui, de son haleine puissante, semble aplanir, agrandir le paysage, L. d. m. m. 307/8. Aehnlich Trésor S. 25.

Enfin voici la campagne. Longue route déserte qni descend vers la Marne. Admirable horizon couleur de perle, arbres dépouillés frissonnant dans la brume. Au fond, le grand viaduc du chemin de fer, sinistre à voir avec ses arches coupées, comme des dents qui lui manquent. C. d. L. 101.

Interieurs.

La pièce du bas avait le même air de misère et d'abandon: — un mauvais lit, quelques guenilles, un morceau de pain sur une marche d'escalier, et puis dans un coin trois ou quatre sacs crevés d'où coulaient des gravats et de la terre blanche. L. d. m. m. 31/32.

L'atelier, le hall plutôt, car on n'y travaillait guère, développé dans toute la hauteur de l'hôtel et n'en faisant qu'une pièce immense, recevait sur ses tentures claires, légères, estivales, ses stores de paille fine ou de gaze, ses paravents de laque, ses verreries multicolores, et sur le buisson de roses jaunes garnissant le foyer d'une haute cheminée Renaissance, l'éclairage varié et bizarre d'innombrables lanternes chinoises, persanes, mauresques, japonaises, les unes en fer ajouré, découpées d'ogives comme une porte de mosquée, d'autres en papier de couleur pareilles à des fruits, d'autres déployées en éventail, ayant des formes de fleurs, d'ibis, de serpents; et tout à coup de grands jets électriques, rapides et bleuâtres, faisaient pâlir

---

[1]) Als Psychologe zeigt Daudet die Eigentümlichkeit der impr. Psychologie überhaupt, die sich dadurch kennzeichnet, daß der Autor nicht (wie noch Stendhal) als Allwissender die tiefsten Beweggründe, die heimlichsten Freuden und versteckttesten Leiden dem Leser offenbart, sondern daß er nur die äußeren Anzeichen ohne näheren Kommentar nebeneinanderstellt und dem Leser überläßt, die inneren Ursachen zu erraten.

ces mille lumières et givraient d'un clair de lune les visages et les épaules nues, toute la fantasmagorie d'étoffes, de plumes, de paillons, de rubans qui se froissaient dans le bal, s'étageaient sur l'escalier hollandais à large rampe menant aux galeries du premier que dépassaient les manches des contrebasses et la mesure frénétique d'un bâton de chaf d'orchestre. Sapho 10.

Sehr bezeichnend für den Impressionisten ist, daß es ihn nicht stört, wenn solche lange Beschreibungen den Gang der Handlung unterbrechen.

G. Romankomposition.

Betrachtet man endlich das fertige literarische Werk eines Impressionisten, so wird zugegeben werden müssen, daß ihm im Vergleich zu einem Roman Flauberts oder gar Stendhals die notwendige innere Einheitlichkeit abgeht. Das Asyndetische in den einzelnen Beschreibungen läßt sich auch im Großen feststellen. Jedoch wenn Köhler sagt: „Wie die einzelnen Farbenflecken des impressionistischen Bildes sich erst verschmelzen, wenn dieses aus der Entfernung betrachtet wird, so verbinden sich die Einzelschilderungen der Romankapitel erst zu einem kontinuierlichen Verlaufe, wenn man sie gewissermaßen aus geistiger Entfernung betrachtet, wenn man den Roman als Ganzes aus der Erinnerung auf sich wirken läßt[1])", so ist das nicht richtig. Das Nebeneinandersetzen einzelner, in sich abgeschlossener Bilder zu einem sogenannten Roman entspringt keinem persönlichen Formwillen, sondern einem gewissen Nichtkönnen des Impressionisten organisch zu gestalten. Der Vergleich mit der Valeurtechnik läßt sich hier, wo es sich um die Komposition eines Romanes handelt, nicht aufrecht erhalten. Die Valeurtechnik eines Monet und Pissaro ist eine aus dem objektiven Sehen sich ergebende Kunstform; das Auseinanderfallen der verschiedenen Bilder in den Romanen der Goncourt und besonders Daudets aber ist in einer anderen Weltanschauung begründet, im mangelnden Glauben an Einheit der Seele. Es fehlt dem Impressionisten der Sinn für das Sich-organisch-Entwickelnde. Er hat eine statische Auffassung der Vergangenheit[2]). Viele impressionistische Romane sind als Kunstwerke

[1]) Köhler, 217.

[2]) Siehe Vossler, a. a. O.

schwach, auch wenn sie noch so packende und gelungene Bilder enthalten und zwar deshalb, weil sie die Forderungen, die der Roman als dichterische Gestaltung der Geschichte des Einzelnen erhebt[1]), nicht erfüllen. Und wo ein Impressionist sich verleugnet und einen Roman nach den Regeln schreibt, da entsteht ein Werk ohne persönliche Eigenart. So sind z. B. die beiden Romane „Sapho“ und „l'Evangeliste“ durchaus nicht charakteristisch für Daudet, und scheiden für uns deshalb mehr oder weniger aus, trotzdem sie zu ihrer Zeit von der Kritik als Meisterwerke hingestellt worden sind und als ein großer Fortschritt in Daudets Entwicklung als Schriftsteller angesehen worden sind.

Man löste den Roman nicht in einzelne Bilder auf, wie vielfach angenommen wird, sondern man wollte und konnte die einzelnen wirkungsvollen Bilder nicht in eine große Entwicklungslinie bringen, die das Rückgrat des Romanes sind. Denn der Impressionist glaubt nicht an solches Rückgrat des Romans, weil er nicht an solches Rückgrat des Lebens glaubt. Die Goncourt bemühen sich, über den „Rückgratroman“ hinauszukommen.

Das Gebiet der impressionistischen Schriftsteller war die „Skizze“, wie wir heute sagen, die Novelle, die Kritik[2]). Die impressionistischen Maler haben die Grenzen ihres Könnens erkannt und haben sich nie auf das Feld der Monumentalmalerei gewagt. Erst der Expressionist Hodler hat das getan. Anders die literarischen Impressionisten. So versuchte Daudet in falschem Ehrgeiz die monumentale Darstellung der Romane eines Balzac,

---

[1]) Vgl. Not. sur la vie. S. 144.

[2]) Die impressionistische Kritik gab nie Urteile ab, sondern sie nannte nur die Merkmale in einzelnen Komponenten, die sie so zusammenstellte, daß der Leser genau so wie der Betrachter eines impressionistischen Gemäldes die einzelnen Valeurs erst in einem Bilde zu einem Bilde vereinigt — erst nachdem er alle einzelnen Erscheinungsmerkmale gelesen hat, sich ein klares, vernünftiges Bild vorstellen konnte. Sie war im eigentlichen Sinne des Wortes keine Kritik (denn der Impressionist glaubte nicht an die Möglichkeit des Kritisierens, da er nicht an feste Standpunkte, an Maßstäbe glaubte), sondern eine Plauderei über ein Gemälde, eine Premiere usw. Man hat dem Impressionismus deswegen vorgeworfen, daß er keine „Überzeugungen ... Maßstäbe, Verantwortlichkeit, männlichen Mut“ habe. Vgl. Lerch, Romain Rolland S. 21 und Köhler S. 49/61.

Stendhal u. a. zu erreichen. Die Goncourt sind von ihren Tagebuchaufzeichnungen und Kritiken, die naturgemäß in sich abgeschlossen waren, zum Roman gekommen. Auch Maupassant ist es nicht vollkommen geglückt, von seinen Meisternovellen zum Roman vorzuschreiten. Daudet hat zuerst meisterhaft kleine Beschreibungen und Novellen verfaßt. Erst durch den Erfolg verführt, hat er sich mit dem Roman abgegeben, mit dem er innerlich nie fertig geworden ist. Doumic hat das sehr scharf beobachtet: „Ses premiers contes sont des tableautins qui font penser aux plus précieux entre ceux que nous a laissée l'art antique. Plus tard, dans ses romans, il s'éfforcera d'élargir sa manière; mais il ne réussira jamais entièrement à briser le cadre étroit où sa pensée s'était longtemps trouvée à l'aise. Il sait bien que des chapitres juxtaposés ne font pas un livre. Mais il ne peut s'empêcher d'aimer les épisodes traités pour eux-mêmes, les scènes habilement filées, les développements fait sur un mot qui revient à la manière d'un refrain, les variations qui s'enrubannent autour d'un thème, les détails qui valent indépendamment de l'ensemble, les parties qui font un tout et qu'on détacherait de l'oeuvre sans rien gâter . . .[1])." Es ist dies eine der feinsten Charakteristiken der Daudetschen Prosa. Klemperer hat sich ähnlich ausgedrückt: „Daudet war stolz auf sein Notizbuch, dessen Inhalt er kunstvoller in Novellen, als in Romanen zu verwerten wußte, da seine Romane gelegentlich allzusehr in Einzelzüge und Szenen verfallen, mehr eine Novellenverknüpfung, als wirkliche Romane, mehr Eindruck neben Eindruck als Gesamtbild bedeuten . . .[2])."

Ergebnis.

Es ist in dieser Arbeit versucht worden zu zeigen, daß der literarische Impressionismus nicht eine bewußte Übertragung des impressionistischen Stiles der Malerei auf die Sprache ist, da der literarische Impressionismus, wenn er auch diesen Namen erst nach dem malerischen Impressionismus empfangen hat, gleichzeitig und unabhängig von jenem entstanden ist, sondern es ist gezeigt worden, daß eine verwandte Ausdrucksweise sich aus der den impressionistischen Malern und Schrift-

[1]) Doumic, 267. [2]) Klemperer, Lit. Gesch. V/2, 142.

stellern gemeinsamen Einstellung der Umwelt gegenüber ergab. Es ist ferner darauf hingewiesen worden, daß der Impressionismus nicht, wie meistens bisher angenommen wurde, eine subjektivistische Kunst ist, sondern daß im Gegenteil die Impressionisten möglichst objektiv sehen wollten und sich bemühten, nur dieses objektiv Gesehene darzustellen. Dann sind an Hand von Belegen aus Prosawerken Alphonse Daudets (wobei vor allem die früheren Werke, die also bestimmt unbeeinflußt von der impressionistischen Malerei waren, berücksichtigt sind) die Mittel der impressionistischen Technik erörtert worden.

Wenn auch den meisten Romanen Daudets heute nicht mehr die Einschätzung zukommt, die sie zur Zeit ihres Erscheinens hatten, so ist doch der Einfluß Daudets, besonders in stilistischer Hinsicht auf die kommende Generation sehr groß gewesen. Er war es, der mit Jules und Edmonde Goncourt zusammen den ersten großen Vorstoß gegen den Regelzwang der akademischen Sprache durchgeführt hat. Doch liegt ein Unterschied in der Prosa der Goncourt und der Daudets. Die „écriture artiste" der Goncourt wird von Daudet gedämmt, und von „geschmacklosen Übertriebenheiten" befreit; er hat „das in ihr ruhende Gold herausgeschlagen" [1]). „Jusque dans ses hardiesses, jusque dans ses irrévérences, il concilie la ‚modernité' et la ‚nervosité' avec le sens de la mesure, de la convenance et de l'harmonie. Chez cet impressioniste il y a bien quelque chose d'un classique [2])." Die moderne französische Schriftsprache hat einen nicht geringen Teil ihrer Elastizität und ihres Reichtums ihm zu verdanken, und viele kühne Neuerungen der impressionistischen Sprache sind heute allgemein gebräuchlich, so daß der moderne Leser sie nicht mehr ungewöhnlich und auffällig empfindet.

---

[1]) Loesch, S. 123. [2]) Pellissier, zitiert nach Burns S. 32.

Literatur.

I. Benützte Werke von Alphonse Daudet.

Die Zahlen hinter den Titeln bedeuten die Erscheinungsjahre der Bücher. Die Abkürzungen der Buchtitel sind in Klammern gesetzt. Hinter der Klammer ist die von mir benützte Ausgabe genannt.

(Fl. S. — Flammarion Selekt Collektion; Fl. — Flammarion; Fl. G. — Flammarion Collection Guillaume; C. — Charpentier.

Le Petit Chose Fl. S.	1868 (P. C.)
Lettres de mon Moulin C.	1869 (L. d. m. m.)
Tartarin de Tarascon Fl.	1872 (T. d. T.)
Contes du Lundi C.	1873 (C. de L.)
Fromont jeune et Risler aîne 2 Bd. Fl.	1874 (Fro. Ris.)
Robert Helmont Fl.	1874 (R. H.)
Jack Fl G.	1876 (Jack)
Le Nabab 2 Bd. C.	1877 (Nab.)
Les Rois en Exil Fl. G.	1879 (Rois)
Numa Roumestan C.	1881 (Numa)
L'Evangeliste Fl S.	1883 (Eva.)
Sapho Fl. G.	1884 (Sapho)
Tartarin sur les Alpes Fl.	1885 (T. s. A.)
L'Immortel Fl.	1888 (Imm.)
Souvenir d'un Homme de Lettres Fl. G.	1888 (Souvenir)
Trente Ans de Paris Fl.	1888 (Trente Ans)
Port Tarascon Fl. S.	1890 (P. T.)
Rose et Ninette Fl. S.	1892 (Rose)
Tresor d'Arlatan C. Collection Polychrome	1897 (Trésor)
Notes sur la vie C.	1899 (Notes)
Soutien de Famille C.	1898 (Soutien).

II. Literaturgeschichte.

Doumic René. Histoire de la littérature française. Paris 1910.

Faguet Emile. Histoire de la littérature française. Paris 1900.

Klemperer Victor. Geschichte der französischen Literatur. Leipzig, Teubner, 1926.

Lanson Gustave. Histoire de la littérature française. Paris 1924.

Petit de Julleville L. Histoire de la langue et de la littérature française, Bd. VII/VIII. Paris 1899.

Brandes Georg. Moderne Geister. Frankfurt a. M. 1882.
— Moderne französische Romanschriftsteller. Deutsche Rundschau, Bd. 31.
— Menschen und Werke. Frankfurt a. M. 1897.
— Gesammelte Schriften, Bd. 4. München 1903.
Brunetière Ferdinand. Le Roman naturaliste. Paris 1883.
Heiss Hanns. Realismus in der französischen Literatur des 19. Jhd. 1921.
Klemperer Victor. Die moderne französische Prosa, 2. Bd. Leipzig, Teubner 1923.
Sauvageot David. Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art. Paris 1889.
Schneegans Heinrich. Das Wesen des Realismus in der französischen Literatur des 19. Jhd. Deutsche Rundschau 1908.
Spronk Maurice. Les artistes littéraire. Paris 1889.
Weigand Wilhelm. Essays. 5. Zur Psychologie des 19. Jhd. München 1892.
Zola Emile. Le roman expérimental. Paris 1881.
— Les romanciers naturalistes. Paris 1881.

III. Abhandlungen über Alphonse Daudet.

Allgemeine Zeitung, Beilage 18. Dezember 1897. München: A. Daudet.
Adam Mme. Edmond. Après l'Abandon de la Revanche. Paris 1910.
Albalat Antoine. Le Mal d'écrire et le roman contemporain. Paris 1895.
— Alphonse Daudet. La Nouvelle Revue 1898.
Antony F. A. Daudet. Revue internationale. Florenz 1897.
Ashlemann Lorley Ada. La Société française d'aprés l'œuvre d'A. Daudet. Paris 1910.
Barbey d'Aurevilly Jules. Le Roman contemporain. Paris 1902.
Böhm Kurt. Der Humor bei A. Daudet in den Tartarin-Geschichten und bei Dickens in den Pickwickiern. Zeitschrift für franz. und engl. Unterricht, Bd. 24.
Bonnet B. Le Baile A. Daudet, Souvenir 1912.
Brunetière Ferdinand. Le Roman naturaliste 1883.
Büchner Alexander. A. Daudet. Magazin für Literatur des In- und Auslandes. Leipzig 1887.
Burger Emil. E. Zola, A. Daudet und andere Naturalisten Frankreichs. Dresden und Leipzig 1889.
Burns Mary. La langue d'A. Daudet. Paris 1916.
Caillat J. Le voyage d'A. Daudet en Algerie 1861—62. Algier, Carbonel 1924.
Chevalier Adrien. Humbles Essais. Paris 1903.
Claretie Jules. A. Daudet. Paris 1883.
Conrad M. G. Französische Charakterköpfe. Leipzig 1881.
Daudet Mme. A. Souvenirs autour d'un groupe littéraire. Paris 1910.
Daudet Léon. A. La Revue de Paris. 1898.
Dauzat Albert. Le sentiment de la nature et son expression artistique. Paris 1914.
Diederich Benno. A. Daudet. Berlin 1900.
Doumic René. Portraits d'Ecrivains. Paris 1892.
— L'œuvre de Daudet. Revue de Deux-Mondes. 1898.

Draugelattes Wilhelm. Bemerkungen über den Stil in A. Daudets L d m. m. Eberswalde 1909.
Faguet Emile. Les Carnets d'A Daudet. La Revue Bleue. 1899.
Garnier Jacques. Le Nabab. Revue des Deux-Mondes. 1878.
Gélis F. de. Etude sur l'œuvre d'A. Daudet. Toulouse 1902.
Gerstmann Adolf. A. Daudet. Berlin 1883.
Ginisty Paul. L'Année littéraire. Paris 1885, 1886, 1888, 1889, 1890, 1892.
Hachette Alfred. Le Marais et Alphonse Daudet. Caycux sur Mer 1909.
Hermant Abel. A. Daudet, A. Dumas, E. Zola etc. Paris 1903.
— Essay de critique. 1913.
Jakob Gustav. L'Illusion de la désillusion dans le roman réaliste français. Paris 1911.
Le Goffic Charles. Les romanciers d'aujourdhui. Paris 1890.
Lemaître Jules. M. A. Daudet. La Revue Bleue. 1883.
— Les Contemporains, 4. Bd. 1888.
Pellissier Georges. A. Daudet. Revue Encyclopédique. 1898.
Peterssen Friedrich Karl. A. Daudet. Unsere Zeit 1877.
Ratti G. A. Les Idées morales et littéraires d'A. Daudet. Grenoble 1911.
Rhode Emile. La Méthode Mécanique en Grammaire Lund 1901.
Schmidt Bertha. Le groupe des romanciers naturalistes. Karlsruhe 1903.
Stern Adolf. Studien zur Lit der Gegenwart. Dresden 1895.
Unruh F. von. Daudet als Lyriker nach seinen Prosawerken geschildert. Programm Königsberg 1899.
Wandschneider Wilhelm. Sprachgebrauch bei A. Daudet. Programm Wismar 1898.
Quarterly Review, London, 1890: Decadence and realism in French fiction.

IV. Abhandlungen über andere Schriftsteller.

Berendsohn Walter A. Der Impressionismus Hofmannsthals als Zeiterscheinung. 1920.
Bourget Paul. Essais de psychologie contemporaine. Paris 1885.
Faguet Emile. L'Influence de Th. Gautier. Revue des D. M. 1911.
Köhler Erich. E. u. J. de Goncourt. Leipzig 1912.
Lerch Eugen. G. Flaubert, Novembre. München 1926.
— R. Rolland. München 1926.
Lehmann Rudolf. Die Formenelemente des Stils von Flaubert in den Romanen und Novellen. Diss. Marburg 1911.
Loesch Georg. Die impr. Syntax der Goncourt. Nürnberg 1919. (Rezension Lerch, Literaturblatt 1921, 311 ff.)
Meyer Richard. Die Technik der Goncourt. Herrigs Archiv 1897.

V. Stilistisches und Syntaktisches.

Anderten Friedrich. Der verkürzte Hauptsatz im Franz. Diss. Göttingen 1912.
Bergmann Karl. Die Ellipse im Neufranz. Freiburg 1908.
Keyl Hans. Zweigliedrige prädikative Nominalsätze im Franz. Diss. Marburg 1909.
Lanson Gustave. L'art de la prose. Paris 1908.

Lerch Eugen. Präd. Partizipia für Verbalsubstantiva. Z. r. Ph. Beiheft 42.
— Das Imperfekt als Ausdruck der lebhaften Vorstellung. Z. r. Ph. 1923.
— Typen der Wortstellung. Idealistische Philologie. Festschr. für Vossler Heidelberg 1922.
— Nachtrag zu Spitzers Aufsatz in Ideal. Phil.
— Rezensionen Loesch u. Strohmeyer, s. Loesch und Strohmeyer.
Lerch Gertraud. Die uneigentlich direkte Rede. Idealist. Philologie. Heidelberg 1922.
Lorey Fritz. Der eingliedrige Nominalsatz im Franz. Marburg 1909.
Rabe Heinrich. Die Inversion des Subjekts im Franz. des XIX. Jhd. Diss. Tübingen 1910.
Robert C. M. Questions de grammaire et de langue françaises élucidées. Amsterdam 1886.
Spitzer Leo. Aufsätze zur roman. Syntax u. Stilistik. Spreizstellung bei präp. Ausdrücken im Franz. Indogerm. Forschungen XLV 2. Heft. S. 196 ff.
Strohmeyer Fritz. Der Stil der franz. Sprache. Berl. 1924. (Rezension: Lerch Z. f. frz. engl. U. Bd. 26, S. 146).
Tobler Adolf. Vermischte Beiträge zur franz. Grammatik. Leipzig 1886 ff.

VI. Bildende Kunst.

Bénédite Léonce. La peinture au XIXe siècle. Paris. S. a. Meister der Farbe II. Jahrg. 1905.
Claris Edmond. De l'impressionnisme en sculpture. Paris 1902.
Dewhurst Wynford. Impr. Painting, its genesis and development. London 1904.
Duret Théodore. Histoire des peintres impr.: Pissaro. C. Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cezanne, Guillaumin. Paris 1906.
Grappe Georges. Claude Monet. L'art et le beau. Paris.
Herrmann Curt. Der Kampf um den Stil. Berlin 1911.
Huysmans J. A. L'art moderne. Paris 1904.
Klein R. E. Manet. Der Bahnbrecher des Impr. in der Malerei. Westermanns Monatshefte 1904.
Landsberger Franz. Impressionismus und Expressionismus. 4. Auflage 1920.
Lázár Bèla. Die Maler des Impr. Teubner 1913.
Liebermann Max. Die Phantasie in der Malerei. Berlin 1916.
Mauclair Camille. L'Impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres. Paris 1904.
Meier-Graefe Julius. Der moderne Impressionismus. Die Kunst, herausgegeben von Muther, Bd. XI.
— E. Manet und sein Kreis. Die Kunst, Bd. XII.
Meyer R. A. Manet und Monet. Kunst unserer Zeit, Hanfstaengl, München.
Picard Max. Das Ende des Impressionismus. 1920.
Raphael Max. Von Monet zu Picasso. München 1919.
Signac Paul. Von E. Delacroix zum Neo-Impressionismus. Krefeld 1903.
Weisbach Werner. Impressionismus. Berlin 1911.
Zola Emile. Mes Haines; mon Salon; E. Manet. Paris 1902.

VII. Musik.

Fábián Ladislaus. Claude Debussy und sein Werk. München 1923.
Nef Karl. Einführung in die Musikgeschichte. Basel 1920.

VIII. Verschiedenes.

Bie Oskar. System des Impressionismus. Neue Rundschau XIX. 1908.
Hamann Richard. Impressionismus in Leben und Kunst. Köln 1907.
Klemperer Victor. Romanische Sonderart. München 1926.
— Entstehung und Eigenart der franz. Neuromantik. Jahrbuch f. Philologie, München 1927.
— Spiel. Idealistische Neuphilologie I. München 1927.
Scheffler Karl. Lebendiger Idealismus. Neue Rundschau XX 1909.
Scholz Wilhelm von. Der Impressionismus. Kunstwart 1909.
Volkelt J. System der Aesthetik. München. Beck.
Vossler Karl. Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft. Heidelberg 1904.
— Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung. Heidelberg 1913.
— Sprachphilosophie. München 1923,
— Geist und Kultur in der Sprache. Heidelberg 1925.

Lebenslauf.

Ich, Daniel Wenzel, bin am 11. Februar 1905 in Wien als Sohn des Predigers der Meth. Kirche H. P. Wenzel geboren. Die Kinderjahre verlebte ich auf Neu-Pommern (ehem. Deutsch-Neu-Guinea, Australien), wo mein Vater als Missionar tätig war. Die erste Schule die ich besuchte, war das Internat der Basler Missionsgesellschaft in Basel. Dann kam ich auf das Realgymnasium in Annaberg i. Erzg., später auf das Gymnasium in Basel und schließlich auf das Wettiner Gymnasium in Dresden, wo ich das Reifezeugnis erlangte. Ich studierte in Dresden, Leipzig und München und hielt mich studienhalber längere Zeit in Berlin, Neapel, Rom, Lyon und Genf auf. Seit Herbst 1925 bin ich Lektor der deutschen Sprache an der kgl. Universität zu Palermo. Meine Lehrer waren in Dresden Prof. Fischer, Kafka, Klemperer und Reuschel, in Leipzig Prof. Becker, Brandenburg, Driesch, Jolles, Köster und Pinder, in München Prof. Becher, Hauttmann, Lerch, Muncker, Strich und Vossler. An dieser Stelle möchte ich Herrn Geh. Rat Vossler Herrn Prof. Klemperer und vor allem Herrn Prof. Lerch meinen Dank aussprechen für ihre Hilfe bei meinen Studien.

München, im Juli 1927.